1891
2H
Q 365

Geschenk von Fol. Först.
1891.

Ulrich Middeldorf

Briefe aus Italien

über

das Geheimnisvolle der Schönheit und die Kunst.

Von

J. G. v. Quandt.

Bibliothek des Wettiner Gymnasiums

Gera,
Heinsius'sche Buchhandlung.
1830.

Dieser Titel ist statt des ersten zu nehmen.

1944. 279

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/briefeausitalien00quan

Vorrede.

Die Bitte, welche wir an den Leser richten, ist: nicht mehr von diesen Briefen zu erwarten und zu verlangen, als was der Titel des Buchs verspricht.

Schon die Worte: Briefe aus Italien, sagen, daß man sich kein System einer Aesthetik versprechen darf. Ein System verlangt eine strenge Gliederung; Briefe aber überliefern die Eingebungen des Augenblicks und gleichen dem Bache, welcher der Neigung des Bodens folgt, bald schäumend dahin eilt, dann wieder durch Krümmungen in reizenden Thalgründen umherirrt und endlich sein Ziel auch erreicht, wohin nur auf kürzerm, geraden Wege der geregelte Canal gelangt.

Aber nun gar Briefe aus Italien über das Geheimnisvolle der Schönheit lassen um so weniger eine abstracte Schönheitslehre erwarten, weil in dem Lande der Schönheit sie unmittelbar

wahrgenommen und angeschaut wird und die sinnliche Wahrnehmung die überzeugendste, ja die einzige Demonstration der Schönheit ist.

Um dem Leser keine vergebliche Hoffnung zu machen, ohne Wahrnehmung zu erfahren, was Schönheit sei, haben wir gesagt, daß hier von dem Geheimnisvollen der Schönheit die Rede ist.

Schon der verehrungswürdige Kant sagt von dem Standpuncte seiner Philosophie aus, daß eine Schönheitswissenschaft unmöglich sei; denn er scheidet alle Wahrnehmung aus seinem Wissen und räumt keiner Wahrnehmung Erkenntnis eines Dinges an sich ein.

Stellen wir uns auf den entgegengesetzten Standpunct des empfindenden und fühlenden Menschen, der die Welt durch die Sinne in Besitz nimmt und den innern Stimmungen Gehör giebt, so bemerken wir, daß ihm die Wahrnehmung eine unbezweifelte Gewißheit giebt und es fällt ihm nicht ein, zu glauben, daß er nur einen Schein, aber nicht das Ding selbst erkenne. Sein Bewußtseyn und die Uebereinstimmung desselben mit seinem Verstande und dieses wieder mit der Vernunft, sind ihm Bürgschaft für die Dinge, so wie wieder umgekehrt er durch diese ein Pfand dafür hat, daß seine sinnliche Wahrnehmung kein Wahnsinn und der Begriff ei-

nem Dinge gleich ist. Diese ganz einfache und natürliche Denkweise des empfindenden und fühlenden Menschen, welcher an eine unmittelbare und empirische Gewißheit glaubt, gestattet ihrerseits durchaus wieder kein Wissen, ohne Wahrnehmungsform damit zu verbinden; und der sinnliche Mensch kann also eben so wenig bestimmen, was das Schöne von empirischer Form getrennt sei, und eben so wenig ein rein intellectuelles Merkmal der Schönheit angeben, als der kritische Philosoph ein empirisches Princip für das Schöne aufzustellen vermag.

Obwol nun aber die reine Vernunft keine Anschauung und die Sinnlichkeit in ihrem Bereiche keinen zu den Erkenntnisprincipien aufsteigenden übersinnlichen Grund für das Schöne auffinden kann, so folgt daraus doch nicht, daß Schönheit etwas sei, was das Intellectuelle ganz unberührt lasse, und daß Ideen nicht auch objectiv und sinnlich wahrnehmbar angeschaut werden können, sondern, daß man weder durch die reine Vernunft, also durch Abstraction, noch durch bloße Sinnlichkeit zur Erkenntnis der Schönheit gelangt.

Was heißt denn auch überhaupt Wahrnehmung anders, als die intellectuelle Bestätigung unserer Sinne? Und da muß denn doch immer ein Ding seyn, von welchem die Sinne Notiz

nehmen können, was auf die Sinne Eindruck machen kann und etwas andres in uns, was diese Eindrücke nicht blos versteht, sondern vernimmt und bestätigt. Dies Vernehmende und Bestätigende oder Verneinende, Billigende oder Verwerfende in uns ist die Vernunft, die, wenn sie nur auf sich selbst gerichtet ist, die reine, wenn auf Freiheitsbegriffe angewendet, die praktische Vernunft, wenn auf Objecte gerichtet, die Urtheilskraft genannt wird, und in ihrer Productivität als Phantasie sich verherrlicht und verkündet.

Alle diese verschiedenen Benennungen bezeichnen aber nur verschiedene Functionen des einen und in sich einigen Gemüthsvermögens, und nicht in der Vernunft liegen, sondern die trennende Ansicht ihrer Verrichtungen veranlaßt die scheinbaren Antinomien der Vernunft.

Daß bei diesem Bestätigen oder Verneinen sinnlicher Vorstellungen, und noch mehr deren Billigen oder Verwerfen, es nicht blos mit den Kategorien der Sinnlichkeit (Urformen der Sinnlichkeit) und den bloßen Verstandeskategorien abgethan ist, werden wir bald gewahr; denn sie geben uns weder eine Gewißheit über das Daseyn der Dinge, also keine Bestätigung der Eindrücke, und passen eben sowol auf Traumbilder,

als auf wache Empfindungen, noch weniger aber begründen sie jenes Billigen oder Misbilligen, welches vernehmlicher oder leiser alle Vorstellungen begleitet gewöhnlich Gefallen oder Misfallen genannt wird und dessen wir uns als Freude oder Widerwillen im Gemüthe bewußt werden.

Alles dies ist aus den blos logischen Beziehungen der Vorstellungen unerklärlich.

Daher werden wir darauf hingewiesen; daß es im Gemüthe ein Urbildliches gebe, mit welchem wir alle Wahrnehmungen vergleichen und welches über Einheit, Wesenheit, Beziehung und Wirklichkeit in weit höherem Grade und vollständiger entscheidet, als die Quantitäts-, Qualitäts-, Relations- und Modalitätskategorien des Verstandes, welche sich nicht unmittelbar auf die Dinge selbst, sondern auf das Vorstellen und Denken beziehen.

In wie fern wir nun eine Uebereinstimmung der erscheinenden Dinge mit den Urbildern in uns gewahr werden (was aber immer sowol eine sinnliche Erscheinung der Dinge, als auch ein Urbildliches in uns voraussetzt, welches formale Sinnlichkeit haben muß, weil sonst keine Vergleichung beider mit einander möglich wäre), so entsteht das Gefühl des Wohlgefallens, welches

nicht bloße formale Zweckmäßigkeit hervorzubringen vermag.

Daß aber im Gemüthe etwas sei, was Form der Sinnlichkeit, Erscheinungsform, Bildlichkeit, oder wie man es nennen mag, hat, ohne etwas Sinnliches zu seyn, und daß die Dinge und ihre Erscheinungen eine Beziehung auf etwas Nichtsinnliches, Geistiges haben, ohne selbst blos Gedankendinge zu seyn, ist uns schlechthin nothwendig anzuerkennen, weil ohne dies gar kein Erkennen und Wohlgefallen des Schönen möglich wäre. Da aber dies Wohlgefallen nicht geläugnet werden kann, so fordern wir weder, noch können wir eine Erklärung über dieses Urbildliche in uns geben. Die Ermangelung eines Beweises ist aber kein Gegenbeweis und Alles, was ohne weitern Beweis und Erklärung unumgänglich nothwendig ist, ist selbst letzter Grund und in sich selbst begründet.

Was aber nun ohne Beweis für unmittelbar gewiß angenommen wird, ist immer eine Voraussetzung und bleibt, insofern es unerklärlich ist, ein Geheimnisvolles. Und so hat denn die Schönheit als Offenbarung eines Urbildlichen auch immer etwas Geheimnisvolles, weil wir dies nicht weiter erklären, noch beweisen können, sondern es als letzten Grund zu einer Erklärung

des Wohlgefallens an dem, was wir schön nennen, annehmen.

Dieses sich Hingeben und Aufgehen des Geistigen in einem Gegenstande durch die Kunst und dieses sich wieder Zurücknehmen, dieses sich Herüber- und Hinüberspiegeln des einen in das andere ist, was diese Briefe nicht erklären, sondern blos entfalten sollen.

Das hohe Alter der Lehre des Pantheismus, Plato's Lehre vom göttlichen Verstande und die Lehre von der Allgegenwart Gottes beweisen, wie uralt und tiefwurzelnd diese Annahme ist, daß es ein urbildlich Geistiges gebe und ein Reales, welches diesem gleicht.

Am Ende liegt freilich das höchste Schöne, das All, außer dem Kreise menschlicher Wahrnehmung und die urbildliche Idee der Welt über allem Begriff. Jedoch können wir uns denken, daß es ein Wesen giebt, welches diese Idee im All anschaut, wenn wir uns auch keinen anschaulichen Begriff von diesem Wesen, noch von seiner Anschauung der Ideenwelt im All machen können.

Wenn wir auch durch die Erfahrung an das Einzelne und den Augenblick gebunden sind, und nur successiv und approximativ der Anschauung der Ewigkeit und des Alls auf dem Wege der

Wahrnehmung uns nähern, aber doch, da es ewig und endlos ist, immer unendlich fern von der Erreichung unsers Strebens, das Ewige und All zu umfassen, bleiben, so ist uns anderseits durch geistige Anschauung vergönnt, das Ewige und Unendliche zu ahnen; denn jedes Einzelne muß das Merkmal des Allgemeinen und Höhern, dessen Sphäre es angehört, in sich tragen und ihm also gleichen, wenn auch nicht gleich seyn. Und so schauen wir ästhetisch die Göttlichkeit des Alls in der Erscheinung des Einzelnen, welches Theil des Alls ist, an.

Inhalt.

Vorrede.

Es wird hierin als Aufgabe festgesetzt, das innre Wesen der Schönheit zu entwickeln, ohne die Einheit ihres Daseyns aufzuheben; welches nicht allein ihrem auf Einheit beruhenden Wesen entgegen seyn würde, sondern auch dem Künstler Abneigung gegen die Wissenschaft um die Schönheit einflößt. — Das Uebrige, was die Vorrede enthält, bezieht sich blos auf das Verhältnis des Verfassers zum Leser.

Erster Brief.

Die Schönheit wird als eine in der Anschauung unzertrennliche und unauflösbare Einheit dargestellt. — Erstes Moment der Erkenntnis des Schönen. — Ungetrenntheit des angeschauten Objects und des Anschauenden. — Objectivität. Das Erkennende wird sich des Gegenstands, aber nicht sein selbst, als Erkennenden, bewußt. — Einheit des Wesens und Seyns, des Seyns und der Erscheinung und also auch der

Wahrnehmung und des Wahrgenommenen, so wie der Darstellung und des Dargestellten. Es geht ferner hieraus hervor, daß jede Kunst eine bestimmte Sphäre von Anschauungen und Darstellungen hat und die der einen nicht durch die Darstellungen einer andern Kunst ersetzt werden können.

Zweiter Brief.

Richtung der subjectiven Thätigkeit. Das Erkennende reflectirt auf sich selbst und unterscheidet seinen Gegenstand von sich selbst, es wird sich als Denkendes bewußt. Anschauliches Beispiel — Ausdruck: In Gedanken seyn. — Darstellung dieses innern Zustands durch die Fabel von Narcissus. — Weder die objective, noch die subjective Richtung der Thätigkeit des Ichs führt allein für sich zur Erkenntnis der Schönheit.

Dritter Brief.

In dem Vereinigungspuncte bei der Richtung der Thätigkeit des Ichs ist die Region, in welcher die Schönheit aufzusuchen ist. — Ueber Krugs Aesthetik und dessen Verdienst. — Ueber das Mangelhafte der meisten Definitionen der Schönheit. — Das subjective Merkmal der Schönheit ist Wohlgefallen,

das objective formale Realität. Einwürfe gegen viele Meinungen über die Schönheit im Allgemeinen und vorläufig. — Drei Classen der Definition der Schönheit: — Erste Classe: Was um seiner selbst willen gefällt, ist schön. Zweite Classe: Was wegen seiner Vollkommenheit gefällt, ist schön. Dritte Classe: Einheit in der Mannichfaltigkeit ist Schönheit. — Auf Vernunftgemäsheit beruht das Wesen der Schönheit. Andeutung auf das Schöne in der Natur und in der Kunst.

Vierter Brief.

Die Untersuchungen über das Schöne müssen mit Ernst geführt werden; Wenigen ist es aber Ernst. — Etymologische Definitionen sind meist bei philosophischen Untersuchungen unstatthaft. — Auf dem Satze: daß die Vernunftgemäsheit der Grund der Schönheit sei, beruht die Gewißheit aller drei Classen der Definitionen der Schönheit. — Grunddefinition: die Schönheit ist das Vernunftgemäße in sinnenfälliger Form.

Fünfter Brief.

Prüfung der Grunddefinition der Schönheit. — Schönheit ist eine Eigenschaft und setzt also ein

Ding voraus, dem sie als solche zukommt. — Alle Dinge denken wir in Raum und Zeit. — Raum und Zeit sind die Formen, in welchen wir das Reale denken. — Der Schönheit kommt also als Eigenschaft eines Dings, als objectivem Merkmal, formale Realität zu. — Das Erkennen der Eigenschaft eines Dings setzt die objective Thätigkeit voraus. — Die Eigenschaft eines Dings erkennen ist urtheilen. — Urtheilen ist eine innere Thätigkeit. — Erkennen des Ichs in einer Thätigkeit setzt die subjective Richtung der Thätigkeit des Ichs voraus, durch welche es sich selbst erkennt. Beim Erkennen der Schönheit muß also das Ich objectiv und subjectiv thätig seyn. — Ueber das subjective Merkmal der Schönheit. — Dieses ist das Unterpfand für eine als reale denkbare Außenwelt. — Beim Schönen ist der Geist passiv und activ. Die Schönheit ist eine wesentliche Eigenschaft eines Dinges. — Heben wir also die Schönheit eines Dinges auf, so heben wir es selbst in seinem innern Wesen auf, wir verneinen es als schön, also als schönes Ding. — Nur dadurch, daß Schönheit Vernunftgemäßheit ist, hat die Schönheit Allgemeingültigkeit. — Die Natur als Gegenstand der Kunst und als schöner Gegenstand. — Als Natur an sich kann sie kein ästhetisches Wohlgefallen erregen und nicht als schön

betrachtet werden. Falsches Idealisiren. — Die Natur in die Kunst aufgenommen wird idealisirt und als schön angeschaut.

Sechster Brief.

Wie geht es zu, daß das Vernunftgemäße sinnlich anschaulich wird, oder wie offenbart sich die Vernunft auf wahrnehmbare Weise? — Da die objective und subjective Thätigkeit sich gegenseitig anschaun und erkennen, so kommt Angeschautes und Anschauendes zum Bewußtseyn und im Producte des Geistes wird der Geist selbst angeschaut. Nun ist die Kunst nichts anderes, als ein Darstellen der innern Gebilde der Vernunft; also offenbart sich die Vernunft in den Darstellungen der Kunst, welche sinnlich wahrnehmbar sind.

Siebenter Brief.

Wohlgefallen und Vergnügen — Unterscheiden sich wie schön und reizend. — Giebt es nicht gemischte, mit einander vereinbare Gefühle und welches sind die mit dem Wohlgefallen am Schönen vereinbaren? — Das Erhabene flößt ein dem Schönen ähnliches

Gefühl ein; denn das Wohlgefallen an beiden beruht auf keinem Zweck, oder Interesse. — Erhabenheit ist das freudige Gefühl intellectueller Ueberlegenheit. — Das Erhabene ist dynamische Größe. — Durch ein großartiges Object vermittelte und veranlaßte subjective Anschauung. Nur Anschauungen des Raums, nicht der Zeit, können das Gefühl der Erhabenheit erwecken. — Das Erhabene in der Kunst, das Erhabene in der Natur. — Erhaben und Schön. — Großartig und Erhaben. — Episode, als Mittelglied.

Achter Brief.

Das Rührende und das Schöne im Gegensatz zu einander. — Rührung, obwol sie von reinem Wohlgefallen verschieden, ist doch verträglich mit jenem. — Die Schönheit beruht auf reiner Uebereinstimmung eines Objects mit der Vernunft und die Rührung auf einer Sympathie, welche zwischen einem Gemüthslebenzeichen und dem Gemüthe statt findet. Episode und Uebergang.

Neunter Brief.

Tragisch ist, wo ein Schmerz zum Maas einer dynamischen Größe wird. Verwandtschaft des Tragi-

schen mit dem Erhabenen. Compaß für das Gemüth. Gemischte Gefühle und gemischtes Wohlgefallen.

Zehnter Brief.

Vieles kann und darf uns Genuß gewähren, was mit dem Wohlgefallen am Schönen nichts zu schaffen hat; nur müssen wir jenes diesem nicht gleich stellen wollen. Unterschied zwischen Vergnügen und Wohlgefallen. Ueber das Reizende. Das Reizende erweckt blos Verlangen und mit diesem Erwartung, oder Erinnerung von Vergnügen. Unterschied von Lust und Freudigkeit. — Das Angenehme ist, was in Ermangelung des Bessern wohl annehmbar, also nicht schlecht ist. Das Hübsche ist das ohne vernünftigen Grund, doch darum nicht unvernünftig, Individuellgefallende. Das Niedliche ist das Entgegengesetzte vom Großartigen; es ist kleiner, als das Maas, welches wir für Dinge seiner Art in uns tragen. Es erweckt Mitleiden, oder Eitelkeit und kann auf diesen Wegen Vergnügen erregen. Das Zierliche ist etwas, welches nicht um seiner selbst willen, sondern durch Ausstattung mit Nebendingen gefällt. Anmuth ist, was das Gemüth anspricht, und allen wahren Kunstwerken eigen. Ueber ästhetische Urtheile, Gefühlurtheile und Geschmacksache. Das Komische ist das

arglos Thörige. Drei Classen des Komischen. Unterschied des Tragischkomischen und der poetischen Ironie. Das Vergnügen am Komischen beruht auf der Thätigkeit von Witz und Scharfsinn. Das Komische ist nicht Gegenstand des Gefühls, noch des ästhetischen Urtheils, sondern des moralischen Urtheils. Gegensätze. Dem Schönen entgegengesetzt ist das Häßliche, das, was die Vernunft misbilligt. Dem Erhabenen entgegengesetzt ist das Niederträchtige. Das Gegentheil vom Tragischen ist das Empörende; das Gegentheil vom Rührenden das Gleichgültige. — Gegensätze zu Dingen des Vergnügens sind: das Ekelhafte als dem Reizenden entgegengesetzt, dem Angenehmen das Unangenehme, dem Hübschen das Garstige, dem Niedlichen das Plumpe, dem Zierlichen das Rohe und dem Komischen das Klägliche. Häßlich und Schön sind contradictorische, die übrigen blos contraire Gegensätze.

Eilfter Brief.

Ueber das Wesen der Schönheit und das Empirischschöne. Das Wesen der Schönheit zu bestimmen ist die Aufgabe des Philosophen, sie darzustellen die des Künstlers. — Die empirische Schönheit ist die als Ebenmaas angeschaute Gesetzmäßigkeit. Was ist

vom Künstler zu fordern? — Genie und Talent. Beispiele von halben Künstlern.

Zwölfter Brief.

Ueber die Künste insbesondere. Ueber Poesie als universelle Kunst. Ueber den Stoff der Künste und insbesondere den der Poesie, die Sprache.

Ueber die Eintheilung der Künste. Unzulässliche Eintheilungen. Andere Eintheilungsgründe. Eintheilungsgrund, welcher auf Berücksichtigung der Natur der Dinge, deren sich die Kunst zu ihren Darstellungen bedient, beruht. Ein anderer Eintheilungsgrund der Künste ist, welcher aus den beiden Richtungen der Thätigkeit des Ichs hervorgeht. — Auch kann die Kunst nach den verschiedenen Stoffen, in welchen sie bildet, in verschiedene Künste eingetheilt werden. Eintheilung der Künste in die Grundformen der Anschauung, in Raum und Zeit. Verschiedenheiten und Aehnlichkeiten der Künste. Vom Ideale. Ueber Bildung des Kunstideals durch Verstand, Einbildungskraft, Vernunft und Phantasie. Hieraus hervorgehende Ergebnisse. — Gemeinschaft aller Künste. — Gegensatz von Kunst und Natur und Einigungspunct beider: Wahrheit. — Das Kunstideale ist ein Realideales. — Anderweitige Erklärung des Geheim-

nisvollen der Schönheit und Betrachtung des Kunstidealen als eines Idealrealen. — Das Schöne ist ideal. — Das Kunstideale muß a priori bestimmt, aber immer als ein Sinnlichwahrnehmbares gedacht, seine geistige und sinnliche Seite von der Philosophie betrachtet, aber in seiner Einheit von der Kunst dargestellt und von ihrem Standpunct aus angeschaut werden. Uebersicht und Abschluß des ganzen Gedankenkreises.

Dreizehnter Brief.

Entschuldigung, daß der Verf. in die Uebersicht Anschauungen der Intelligenz aufgenommen hat, welche außer der Sphäre der Kunst und Kunstphilosophie liegen. Schranken dieser. Aesthetik keine Disciplin, oder reine Vernunft-Wissenschaft.

Vierzehnter Brief.

Sinnlichkeit und Außenwelt sind zwei gleiche Größen.

Funfzehnter Brief.

Prüfung einiger Sinne, als Leiter von Vorstellungen. Prüfung des Geschmackssinns. Kann nicht zum Kunstsinn ausgebildet werden. Der Tastung-

sinn ist der eigentliche plastische Sinn. Der Geruch ist einer höhern Ausbildung fähig.

Sechzehnter Brief.

Folgerungen aus dem Vorhergehenden auf die Ausübung der Künste. Die Anwendung der Lehrsätze gehört zur Lehre über die Schönheit nicht unmittelbar. Sinnliche Wahrnehmung ist unumgänglich nöthig, wenn von Werken und Wirken der Kunst gesprochen wird. — Der Künstler muß in seinen Werken nach Schönheit streben. Jedes Kunstwerk muß ideal seyn. Von allen Künsten ist Einheit des Raums und der Zeit zu fordern. Zeit kann durch die bildende Kunst nicht unmittelbar dargestellt, aber angedeutet werden; und so ist es auch mit der Musik, welche nicht Raum darstellen, aber andeuten kann.

Siebenzehnter Brief.

Gemischte Künste, mechanische Kunststücke und manche Arten von körperlichen Uebungen, welche auch Künste genannt werden, sind keine im strengen Sinne des Worts, da solche besondern Zwecken dienen.

Achtzehnter Brief.

Als unerläßliche Forderungen an die Darstellungen der Kunst sind erhabene, tragische und rührende Wirkungen nicht anzusehen.

Neunzehnter Brief.

Wahrheit eine Forderung an die Kunst. Vollkommenheit ist ebenfalls von den Darstellungen der Kunst zu fordern. Inwiefern Wahrheit und Vollkommenheit der Darstellung verschieden sind. Unterschied zwischen der Darstellung und der Anregung einer Anschauung in uns selbst, durch das Werk der Kunst. Zu vermeiden ist Ueberladung einer Darstellung. Wie erreicht der Künstler eine solche Ausbildung, daß er die an die Kunst gemachten Forderungen erfüllen kann? Studium der Natur und Uebung technischer Fertigkeit.

Zwanzigster Brief.

Wie viel Darstellungsarten kann es geben? Eigentlich nur eine. Alle wahre Darstellung ist vergegenwärtigend. Was wird nun unter symbolischer und allegorischer Darstellung verstanden? Symbol heißt ein Sinnbild und in sofern ist jede wahre Kunstdarstellung im höhern Sinn symbolisch zu nennen. Im

gemeinen Sprachgebrauche versteht man unter symbolischen Darstellungen solche, wo durch ein Bild eine ganze Classe von Gegenständen angedeutet wird. Allegorie ist eigentlich keine wahre Kunstdarstellung, sondern blos Anspielung.

Ein und zwanzigster Brief.

Wie stellt sich in der Plastik, in der Architektur, in der Malerei und in der Musik das Schöne, das Erhabene, das Tragische und das Rührende dar? Die Dichtkunst wird hier nicht insbesondere erwähnt, weil sie durch das geistige Mittel Alles reiner und unmittelbarer, als alle andere Künste darzustellen vermag. In der Plastik erscheint die Schönheit als organische Vollkommenheit, als Ebenmaas der Glieder; das Erhabene wird in der Plastik durch äußere Größe und Kraft vermittelt; das Rührende stellt die Plastik in weichen und ruhenden Formen dar; das Tragische immer in einem physischen Schmerze. — In der Architektur stellt sich die Schönheit in geometrisch bestimmbaren Formen dar; das Erhabene durch Maße, welche beim ersten Anblick gleich für groß erkannt werden; das Rührende durch gleichmäßige öftere Wiederholungen derselben

Formen; das Tragische durch an Misverhältnisse gränzende Gegensätze. — In der Malerei stellt die Schönheit in der Harmonie der Farben sich dar. Bei erhabenen Gegenständen muß die Malerei kräftige Gegensätze in den Farben wählen. Das Rührende stellt sie durch sanfte Farben und ein getrübtes Licht dar. Das Tragische erfordert in der Malerei Abdämpfung der Farben und des Lichts. — In der Musik stellt sich die Schönheit in den rein harmonischen Accorden dar. Das Erhabene wird in der Musik vermittelt durch Kraft der Töne und eingreifenden Rhythmus. Rührende Molltöne und gemäßigter Tact. Das Tragische in Dissonanzen. Folgerungen: 1) Ein Schönheitsgrundsatz gilt für alle Künste. 2) Die Schönheit muß in der Darstellung gegenwärtig seyn. 3) Die Darstellung und Idee müssen ganz Eins seyn. Einige irrige Behauptungen.

Zwei und zwanzigster Brief.

Gemischte Künste sind als nicht selbständige zu betrachten. Die Schauspielkunst ist Dienerin der dramatischen Dichtkunst. Die Oper ist noch weniger, als das Schauspiel, für eine selbständige Kunst anzusehn, sondern ein verworrenes Gemisch von Schauspiel und

Musik, und in der höchsten Vollkommenheit doch nur ein Eingriff des Musikers in die Rechte des dramatischen Dichters, den er doch nicht entbehren kann. Als Kunst völlig unstatthaft ist das Ballet, wenn es als eine musikalische Plastik auftritt. Die Pantomime als ein stummes Schauspiel sucht zwar nichts Widerstrebendes mit einander zu vereinen; allein sie ist etwas Unvollständiges.

Der Tanz ist gar nicht als Kunst zu betrachten.

Drei und zwanzigster Brief.

Welchen Zweck hat die Kunst? — Die Kunst ist ein Selbstzweck.

Vier und zwanzigster Brief.

Ueber die Anwendbarkeit der Kunst und ihre Nützlichkeit. Wir sollen die Kunst um ihrer selbst willen lieben. Zu löblichen Zwecken ist sie außerdem noch anwendbar. Zur Wohlfahrt des Staats. Als Beförderungsmittel des christlichen Sinnes. Der Kunstsinn Rathgeber für das häusliche Leben. Die Kunst dient zur Veredlung des Charakters und Erhöhung des Lebensgenusses. Die Kunst als Trösterin in der Noth. Kunstgenuß ist ohne Thätigkeit nicht denkbar, und Thätigkeit ein Gegengewicht des Schmerzes.

Besiegung des Schmerzes dadurch, daß man ihn objectiv in der Kunst veredelt anschaut. Die Kunst als treue Freundin in der Zeit, wo alle Genüsse uns versagt sind.

Fünf und zwanzigster Brief.

Die Kunst ist dem moralischen Urtheile nicht unterworfen. Den Künstler und die Anwendung der Kunst zu Zwecken außer ihrem Gebiet richtet die Sittlichkeit. Die Kunst ist an sich rein.

Erſter Brief.

Dein Brief von einer wahrhaft nordiſchen Natur, ſo klar und kalt wie Eure Wintertage, hat mich wunderbar aufgeregt. Es iſt nun uns Beiden beſchieden, daß wir uns ſtreiten und doch als Freunde einander lieben müſſen. Iſt das nicht eben ſo unerklärlich, als vieles Andere? Vieles, ſollten wir gar nicht fragen, weil entweder doch nur eine Antwort im Cirkel die einzig richtige ſeyn kann, wenn auch der Philoſoph ſie für keine anerkennen will, oder weil wir unſere oder Anderer ſichere Ruhe dadurch ſtören.

Frag' einmal den Innigliebenden, warum er ſein Mädchen liebt? Er wird nur darauf antworten können: weil ich muß. Einer aber, der ſeiner

Schönen Reize aufzählen und demonstriren kann, hat aufgehört, oder gar nicht angefangen zu lieben.

Du fragst mich: Was fesselt Dich aber so an Italien? Und ich kann Dir nur darauf antworten: daß ich es so unendlich schön finde. Wenn ich nun die Frage umkehren wollte und Dich fragte: warum findest Du Deine, im Sturm bewegten Fichten und von Waldströmen rauschenden, tiefen Thäler so schön? Was würdest Du mir darauf antworten können, als: weil sie schön sind.

Wenn ich hier auf dem Vorgebirge stehe und das blaue Meer freudigzitternd unendlich sich nach einer Seite hin ausbreiten, gegenüber den glühenden Berg, das Felsengestade von Sorrent und die schroffe Insel aus den Wellen vor mir emporsteigen sehe, bin ich ganz nur in Wahrnehmungen befangen. Mag es Traum, mag es Wirklichkeit seyn, es ist ein Gedanke, der ganz in Daseyn über- und aufgegangen ist. Ich nehme dies Alles nicht als etwas Aeußeres wahr, noch mich selbst als den, der

etwas wahrnimmt. Seyn und Bewußtseyn sind unzertrennlich Eins geworden in der Natur, wie ich und die Welt, die mir nicht mehr als Gegensätze erscheinen, wenn ich in seliges Anschauen versunken bin. Der Weltgeist ist zur Natur geworden, in Daseyn übergegangen. Ist es nicht, als wenn die Natur durch einige lebende Wesen selbst darauf hindeutete, daß der Geist in ihren Werken sich ganz verkörperte? In wie vielen schönen Menschen scheint die Seele in einem schlummernden Zustand und wenig über die sinnlichen Regungen, über ein dämmerndes Bewußtseyn hinaus sich zu erheben, als wenn das Leben dieser Wesen seine ganze Thätigkeit nach außen, auf ebenmäßige Entwicklung und Bildung des organischen Theils des Daseyns, verwendet und darin vorzugsweise sich hätte verkünden müssen und aufgegangen wäre, so daß diesem Leben wenig für geistige Regsamkeit übrig geblieben wäre. Es sind schöne sinnliche Naturen. Die Kunst des Alterthums hat uns ein solches Wesen in einem wundervollen Bildwerke dargestellt, in der oft wiederholten Statue des schönen, weichen, träumerischen Jünglings, mit ge-

senktem Haupte, der, auf einem Fuße ruhend, mit hängenden unthätigen Armen dasteht und Antinous [1]) genannt wird, wovon eine der vorzüglichsten Wiederholungen dieses Bildes in hiesigem Studienpalast steht.

Indeß hat Deine Frage mich unruhig gemacht, weil ich sie nicht mit Worten beantworten kann, und nicht vermag, den Vesuv und das Meer einzupacken und auf Deinem Schreibetisch auszustellen.

---

1) Dieser Antinous war vormals die Zierde der farnesischen Sammlung in Rom. Er gleicht sehr dem als Merkur dargestellten capitolinischen Antinous. Vielleicht übertrifft er alle Antinousstatuen dieser Art an schöner Entwicklung der Glieder, ohne den andern an Weichheit nachzustehen und ohne in Schlaffheit zu versinken. Hände und Füße sind neu. Warum Alterthumsforscher fast ausschließlich des capitolinischen Antinous erwähnen und dieser weniger berühmt, doch edler und vorzüglicher ist, mag wol daher kommen, daß die farnesische Sammlung zu Winkelmanns Zeit in Neapel noch nicht geordnet aufgestellt war und viele neuere Alterthumsliebhaber nur rühmen, was Winkelmann lobt.

Gott selbst hat keine andern Zeichen gehabt, um sich gerade auf die Weise zu offenbaren, in welcher er sichtbar erscheint; verlange also nicht, daß ich das in Worten auflösen und in abstracte Begriffe umwandeln soll, was nur durch sichtliche Wahrnehmung in die Seele aufgenommen werden kann. Einiges wird nur als Bild, Anderes nur als Klangverbindung und Aufeinanderfolge, und wieder Anderes in Worten denk- und darstellbar. Der Menschengeist ist so wenig auf eine Denk- und Anschauungsweise beschränkt, als die Gottheit, welche sich in Formen und Farben und Klängen und Sprachen offenbaren kann. Ein Anderes ist ein bildlicher, ein Anderes ein musikalischer Gedanke; ja jedes Bild, jede Klangverbindung ist etwas ganz Bestimmtes, was selbst mit anderm nicht vertauscht werden kann [2]).

---

2) Durch die Abgeschlossenheit jeder Kunst, ja jeder Anschauung und jeder Darstellung zerfällt scheinbar die Einheit des Kunstvermögens in mehrere Talente für verschiedene Künste, wie denn jeder Begriff jeden andern ausschließt. A ist nicht B. Der Leser muß sich

Ein alter Dichter, Simonides, nennt die bildende Kunst eine stumme Poesie. Er hat damit gewiß nicht gemeint, daß sich die Werke der einen Kunst in die der andern übersetzen lassen, vielmehr nur die bestimmte Verschiedenheit beider und ihren gemeinsamen Ursprung, die Seele, anzeigen wollen. Man versuche diesen Satz umzukehren und man wird sehen, daß er diese Probe der Allgemeingültigkeit nicht aushält; denn die Poesie ist keine beredte Malerei zu nennen — obwol es Dichter giebt, welche malerische, und Maler, welche dichterische Ideen haben und ausführen, indem sie aber das ihnen eigne Gebiet verlassen, nur Unvollkommnes zu leisten vermögen.

Ich könnte hier als Beispiel in beider Art Jean Paul und Oeser anführen. Ersterer hatte oft sehr bildliche und Letzterer sehr poetische Ideen, und ihre Werke haben eben dadurch oft etwas sehr

---

gedulden, bis wir auf einen zweiten, höhern Standpunct gelangen, wo wir den Zusammenhang überschauen können und das scheinbar Zerfallene in seiner Einheit sich zeigt.

Ueberraschendes und Reizendes, daß sie aus dem einen in ein anderes fremdes Gebiet überführen und hinüberschweifen; ja jeder verdankt vielleicht gerade diesem Reize seiner Werke das Glück, was er in seiner Zeit sich erwarb, und wir Alle erfreuen uns oft an solchen Versuchen, denen wir aber weder als Poesien, noch als Darstellungen der bildenden Kunst Vollkommenheit zugestehen können.

Um jenem alten Weltweisen nicht Unrecht zu thun und ihn so zu verstehen, wie er es gemeint hat, muß man unter Poesie die schöpferische Kraft der Seele im weitern Sinne verstehen, deren Sphäre die der bildenden Kunst im engern Sinne und bestimmterer Bedeutung umfaßt. Man müßte also, um sich bestimmt auszudrücken, so sagen: die Werke einer jeden Kunst sind Erzeugnisse des Menschengeistes; einige von diesen aber sind ohne Worte; und so wäre ein particulär bejahender Satz daraus entstanden, der aber gleich coordinirte Gegensätze forderte, als: es giebt Erzeugnisse des Menschengeistes, welche in Worten ausgedrückt werden können. Auch als disparater Satz ließe es

sich so ausdrücken: einige Erzeugnisse des Menschengeistes sind sprachlos, andere nicht; jene sind plastischer Art, diese gehören zu den redenden Künsten. Oder, um den Reiz der Paradoxie diesem Satze nicht zu nehmen, müßte man sagen: die Zeugungskraft der Seele kann man in weiterm Sinne Poesie nennen. Dann aber giebt es Poesien ohne Worte, welches plastische Werke in engerer Bedeutung sind. Die allegorischen Bilder, durch welche poetische oder philosophische Ideen dargestellt werden sollen, sind kein Einwurf gegen meine Behauptung; denn Allegorie sagt ja, daß nach etwas nur hingezielt, nur auf etwas angespielt wird; das ist also kein Darstellen, kein wahres Treffen. Auch bediente man sich der Allegorien immer in Epochen der bildenden Kunst, in welchen dieser nur erst unzureichende Darstellungsmittel zu Gebot standen, oder in solchen, in welchen sie über ihre Bestimmung hinausschweifte und zur Ausartung überging.

Da nun jedes Schöne in seiner Art wahrgenommen werden muß, so kann ich Dich nur einladen, hieher zu kommen, und dann wirst Du sa-

gen: Ja, Italien ist schön, und nicht leicht, sich davon zu trennen.

Empfiehl mich der gräflichen Familie und suche sie zu bereden, daß sie sich selbst von der Schönheit dieses Landes überzeuge! Es wäre dies für Deine jungen Herren gewiß eine große Freude, und ein Jahr auf Reisen würde sie viele Lebensverhältnisse klärer sehen lehren, als Dir es in vielen Jahren durch Unterricht gelingen wird, so große Achtung ich auch übrigens vor Deiner Lehrmethode habe.

Zweiter Brief.

Deine Vorwürfe habe ich vorausgesehen. Deines Feuereifers wegen liebe ich Dich und darum haben Deine harten Worte mir nicht weh gethan. Du nennst das, was ich Dir schrieb, Mysticismus und Materialismus. Ich hoffe Dich mit meiner Ansicht zu versöhnen, wenn ich Dich darauf aufmerksam mache, daß das, was ich gesagt habe, sich rein umkehren läßt und dennoch wahr bleibt.

In jenen Momenten der Entzückung, die ich Dir schilderte, war der Gegensatz von Natur und Gott, von Schöpfung und Schöpfer, von Wahrnehmung und Wahrgenommenem, oder wie Du es ausdrücken willst, aufgehoben. Es ist dies ein gänzliches Vergessen des Ichs in der Anschauung

eines Gegenstandes. Einen andern Moment mag es geben, in welchem jeder Gegenstand verschwindet und die Seele sich selbst nur fühlt, oder sogar bewußt wird. Da sind denn auch alle Gegensätze aufgehoben und sie schwebt in unbegränzter Ruhe in einer Gewißheit eines allgemeinen unendlichen Seyns. Nenne dies, wie Du willst, Anschauung des reinen oder absoluten Ichs, oder auch Seligkeit! Wird diese, in's Unendliche gehende und darum unbestimmte, gleichsam aus allen Richtungen in einem Mittelpunct sich sammelnde Thätigkeit durch Denken eines Gegenstandes gehemmt, so wird sich das Ich dessen nur als einer Begränzung, als Hemmung seiner in's Unendliche hingerichteten Thätigkeit bewußt. Mag dieser Gegenstand von außen durch Wahrnehmung zugeführt seyn, nur als einen Act des Denkens, der Thätigkeit der Seele, also innerhalb ihrer selbst findet sie ihn und wird als Denkendes sich eines Gedankens bewußt. Dieser Gegensatz des Denkenden und Gedachten ist ein rein ideeller; denn der Gegenstand selbst wird als Act des Denkenden gedacht und nicht darnach gefragt, ob ein vom Denken Unabhängiges

dem Gedanken gleich Reales sei. Das Ich hat in so fern nur die Gewißheit seines Denkens für die der Gegenstände eben so wie das Bewußtwerden des Denkens eines Gegenstandes durch Entgegenstellung des Gedachten und Denkenden dieses sich selbst bewußt wird.

In diesem Zustande überraschte ich neulich ein holdes Wesen, die Tochter eines Fischers, der nicht weit vom Grabmale des Virgils wohnt. Seine steinerne Hütte ist das gewöhnliche Ziel meiner Spaziergänge, und Austern aus dem Meere und Citronen unmittelbar vom Baume gepflückt sind die Erfrischungen, welche mit größter Freundlichkeit diese einfache Familie für kleinen Lohn darreicht. Diesmal kam Raffaele mir nicht wie eine Karyatide mit einem Fruchtkorbe auf dem Haupte entgegen, die süßen Orangen ihres Gartens mir darzubieten. Das Körbchen stand leer neben ihr und den vollen Arm auf ein altes Gemäuer gestützt, saß sie, vor sich hinblickend, da, ohne mich zu bemerken, als ich ihr schon ganz nahe war. „Tanto pensiero Raffaela? Che cosa

pensate?" redete ich sie an und mit einem tiefen Athemzuge, wie eine aus festem Schlummer Erwachende, schlug sie die dunkeln Augen zu mir auf und antwortete sehr richtig: „Ah Signore! che so io!"

Ich wußte es wohl. Ihre Seele war ganz im Anschauen von sich selbst verloren, ganz Liebe, und schwebte in seliger Ruhe.

In der deutschen Sprache giebt es einen, diesen Zustand der Seele in seiner innersten Tiefe bezeichnenden Ausdruck: „In Gedanken seyn" — und daß dieser Ausdruck nie in der ersten Person des Präsens angewendet wird, ist um so tiefsinniger. Das Wissen ist von diesem Seyn ausgeschlossen, es ist ein Seyn ohne Wissen; aber Denken ist doch Wissen, in Gedanken seyn ist also auch ein Wissen des Seyns, ohne darum zu wissen, daß man weiß.

Wenn man darum weiß, daß man denkt, ist schon ein Gegensatz, an welchem die Seele als denkend von dem Gedachten sich unterscheidet, eingetre-

ten, dieſes reine Seyn in Gedanken, in welchem ſie ſich ſelbſt nicht als Angeſchautes und als Anſchauendes gegenüberſtellt und trennt, aufgehoben und der Zuſtand geſtört, in welchem ſie ſich anſchaut, ohne ſich als Anſchauendes bewußt zu werden. — Die Seele iſt in der ſeligen Bewußtloſigkeit in ſich ſelbſt als Gegenſtand verloren, wie ſie es im Anſchauen von Gegenſtänden, die nicht ſie ſelbſt ſind, ſeyn kann.

Die Alten haben dies in eine holde Fabel eingekleidet: Narciß lag am Bach und ſpiegelte ſich darin mit innigem Vergnügen, und die Götter verwandelten ihn in eine Blume, die, in Schlummer verſunken, träumend ſich ſelbſt anzulächeln ſcheint [3]).

3) S. über Narciſſus und die Deutung dieſer Mythe Creuzers Symbolik und Mythologie B. III. S. 548. Zunächſt bedeutet die Blume dieſes Namens Tod, ſodann aber das ſich Verlieren der Seele im Anſchauen der Schönheit des Körperlichen, alſo des objectiv Realen, alſo auch der Natur und des Daſeyns überhaupt, welches der Meinung Plotinus nahe kommt. Vgl. Symbol. B. III. S. 556.

Aber freilich führt keine von beiden Richtungen der Thätigkeit der Seele allein für sich zur Erkenntniß der Schönheit; denn bei der ersten ist kein Wissen der Thätigkeit und des Thätigen, und bei der zweiten kein Wissen eines Gegenstandes. Bei der ersten Richtung fällt das Denkende mit dem Gedachten ganz in Eins zusammen, und bei der zweiten das Gedachte (der Gegenstand) mit dem, was denkt und thätig ist.

Dritter Brief.

Geliebter, undankbarer Freund! Du machst mir den unverdienten Vorwurf, daß ich mit vielen Umschweifen Deine Frage unbeantwortet gelassen, gewissermaßen umgangen habe.

Du hast nicht bemerkt, daß ich zwei Wörter vermieden habe, die mir die Mühe erspart hätten, zwei Briefe zu schreiben, und daß dies nur aus Schonung Deiner Abneigung gegen die Wörter: Objectivität und Subjectivität, geschehen ist. Welche Anstrengungen hat es mir gekostet, diese Wörter zu vermeiden, in welchen ganze Gedankenreihen, die so zart sind, daß das innere Auge mit geschärfter Sehkraft sie oft kaum noch verfolgen kann, zusam-

mengefaßt werden! Ja, verwöhnter Geliebter, die beiden Richtungen der Thätigkeit des Ichs sind Objectivität und Subjectivität, und nur wo sie zusammenlaufen, ist das Geheimniß der Schönheit aufzusuchen. Ließ ich Dir dies nicht schon in meinem letzten Brief ahnden? —

Keineswegs habe ich dies für eine vollständige Definition der Schönheit ausgeben, sondern blos die Region anzeigen wollen, innerhalb welcher sie aufzusuchen ist.

Du hast mir eine ganze Aernte von Definitionen der Schönheit zugesendet, die Du auf dem Felde der Philosophie zusammengelesen hast. Du hättest Dir diese Mühe sparen und mich auf Krugs Aesthetik verweisen können, in welcher man eine reichhaltige Zusammenstellung von Erklärungen, was Schönheit sei, findet. Freilich hat dieser scharfsinnige Sammler bei den meisten das Unstatthafte und bei einigen das Unzureichende derselben gezeigt.

Nun verlangst Du, daß ich mich für eine von diesen Definitionen erklären und dann sagen solle, warum mir das Land meines jetzigen Aufenthalts so sehr gefalle, und ob nur eine von diesen Erklärungen auf die Eigenschaften dieses Landes anwendbar sei.

Ich muß bekennen, daß ich noch keine Definition gefunden habe, die mir genügt hätte.

Dies klingt in der That verwegen und ich muß mich schon deshalb rechtfertigen. Ehe ich diese Rechtfertigung aber anstelle, so erlaube mir vorläufig folgende allgemeine Bemerkung, welche ich später weiter erörtern werde. Erstens, daß das subjective Merkmal der Schönheit Wohlgefallen ist, das heißt, daß bei'm Schönen das Gemüth in sich selbst ein Gefühl der Freudigkeit findet. Zweitens, daß das objective Merkmal der Schönheit Form der Realität ist, womit gefordert wird, daß wir mit dem Begriff einen Gegenstand setzen, den wir in Raum und Zeit denken.

Ich erinnere Dich daran, daß ich schon gesagt habe, daß das Schöne eine Uebereinstimmung der objectiven und subjectiven Richtung der Thätigkeit des Ichs voraussetzt. Dies schließt schon eine Menge von Definitionen der Weltweisen aus, welche die Schönheit in eine äußere und innere eintheilen.

Wäre sie blos etwas im Gemüthe Wahrnehmbares, so würde sie keinem Gegenstande zukommen; wäre sie blos etwas, das dem Dinge an sich angehörte, so würde nicht nothwendig das Gemüth davon ergriffen, gerührt werden.

Ferner kann ich sie nicht als eine zufällige Beschaffenheit eines Dings betrachten; denn obwol zwei Species einer Art, das eine schön, das andere häßlich seyn kann, so hört doch das Schöne auf zu seyn, was es ist, wenn es aufhört schön zu seyn. Die Schönheit umgiebt es nicht wie ein Kleid, das man davon wegnehmen könnte; nicht als ein gefällig Anhängendes, sondern als ein nothwendiger Bestandtheil seines Wesens, macht

die Schönheit die Wesenheit eines Dinges aus. Wäre die Schönheit nicht eine mit dem Daseyn eines Dinges innigst vereinte Eigenschaft, so würde niemand genöthigt werden können, der das Daseyn oder die Möglichkeit eines Dinges nicht läugnet, solches für schön anzuerkennen; denn er könnte ja das Daseyn anerkennen, ohne die Schönheit anzuerkennen. Alle Schönheitsdefinitionen dieser Art ermangeln also eines zureichenden Grundes.

Endlich gar verschiedene Schönheitsarten anzunehmen, ist fast lächerlich [4]). Diejenigen, welche von einer geometrischen, einer malerischen, einer moralischen u. s. w. Schönheit sprechen, haben nicht bedacht, daß jeder Gattungsbegriff einen höhern und allgemeinern Geschlechtsbegriff voraussetzt, bis zu welchem sie nicht vorgedrungen sind und sich nicht erheben konnten, und daß also aus schon angegebenen Gründen auch keine blos moralische und ich möchte sagen physikalische, organische, kör-

4) In diese Lächerlichkeit ist Bouterwek, S. 55 1r Thl., im höchsten Grad gefallen.

perliche, oder wie sie es auch nennen mögen, Schönheit denkbar sei. Laß Dir darum nicht wegen der schönen Seelen, deren es im nördlichen Deutschland viele geben soll, bange werden! Schöne Seele ist doch nur entweder ein Schmeichelwort oder eine Gleichnißrede, mit welchen man es nicht so genau nimmt.

Durch diese vorläufigen Erklärungen habe ich schon eine Masse von ungenügenden Definitionen der Schönheit abgewiesen; allein es bleiben deren noch so viel zu prüfen übrig, daß wir diese doch noch in Classen eintheilen müssen, um sie übersehen zu können und uns ihre Untersuchung zu erleichtern.

Man könnte alle bisher gegebene Definitionen über das Schöne und die Schönheit von einigem Gehalt in drei Classen eintheilen.

Die Grundidee der Definitionen der ersten Classe ließe sich vielleicht in folgenden Satz fassen:

Was um seiner selbst willen gefällt, ist schön, und die Schönheit also die Ei-

genschaft der Dinge, welche sie ohne andere Rücksichten wohlgefällig macht.

Der große Kant spricht sich hierüber in vier verschiedenen Sätzen so aus:

Geschmack ist das Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes, oder einer Vorstellung durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen ohne Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön [5]).

---

5) Man darf nie außer Acht lassen, daß Kants Definitionen des Schönen keine Erkenntnißurtheile über das Schöne selbst seyn sollen, sondern über die Urtheilskraft, und also subjective Bestimmungen der Urtheilskraft nennen, sind. Daher giebt denn auch Kant nicht sowol über das Schöne, als über das Wohlgefallen am Schönen, Aufschluß, betrachtet dies aus mehrern Standpuncten, und folgert aus vier Momenten des Urtheils, was für schön von der Urtheilskraft anerkannt werde: nämlich aus dem ersten Moment, Geschmack ist das Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellung durch ein Wohl-

Schon vor diesem höchst verehrungswürdigen Philosophen hat Winkelmann in einer sehr verkannten, zu wenig gewürdigten Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, der es allerdings an philosophischer Strenge

---

gefallen, oder Mißfallen ohne Interesse; der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön; aus dem zweiten, Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt; aus dem dritten: Schön ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, so fern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird; und aus dem vierten: Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens anerkannt wird. Diese gefolgerten Erklärungen sind also keine Erkenntnisse des Schönen objectiv, sondern, was das Schöne für die Urtheilskraft sei, wird aus den vier Momenten gefolgert, unter welchen man das Urtheil betrachten kann. Erstens: als ästhetisches Urtheil, woraus auf die Uninteressirtheit des Urtheils geschlossen wurde; aus dem zweiten Moment, der Quantität des Urtheils nach, woraus die Allgemeinheit des Urtheils gefolgert wurde; drittens der Relation des Geschmackurtheils nach, daß es formale Zweckmäßigkeit anerkenne; und nach dem vierten Moment, unter welchem Kant Geschmacksur-

und Form fehlt, denselben Grundgedanken mit folgenden Worten ausgesprochen: Der Vorwurf (Gegenstand) dieses Gefühls (das Fühlen des Schönen) ist nicht, was Trieb, Freundschaft und Gefälligkeit anpreisen, sondern was der innere feinere Sinn, welcher von allen Absichten ge-

---

theile, nämlich der Modalität nach, betrachtet, ergiebt sich die Nothwendigkeit dieser Urtheile. Dies sind also nur Bestimmungen der Geschmacksurtheile, aber keine unmittelbaren Bestimmungen des Objects der Beurtheilung.

Noch müssen wir bemerken, daß Kants Definitionen der Schönheit eigentlich in der Mitte zwischen der ersten und dritten Classe von Schönheit Definitionen stehen. Denn das Schöne, welches Einbildungskraft in ein harmonisches Spiel mit der Gesetzmäßigkeit des Verstandes setzt, bewirkt dies doch nur dadurch, daß eine formale Zweckmäßigkeit zu dieser Uebereinstimmung der beiden Gemüthskräfte statt findet, welche auf einer Einheit beruht, so daß der Verstand die Zusammenfassung der mannichfaltigen Merkmale, welche die Einbildungskraft zu einem Begriffe darbietet, zu Stande bringt.

läutert seyn soll, um des Schönen willen selbst empfindet.

Alle diese Aesthetiker machen das Wohlgefallen, also blos das subjective Merkmal, zu dem des Schönen; entweder mit genauerer Angabe der Bedingungen, worauf dies Wohlgefallen sich gründet, oder negativ, worauf es sich nicht gründet, wie Winkelmann und Kant, oder höchst unbestimmt, wie Mengs und Carl von Dalberg, so daß ihr Wohlgefallen am Schönen bald auf sinnliches Vergnügen, bald auf sittlichen Beifall bezogen werden kann. So sagt z. B. Dalberg: Das Schöne ist das, was im hohen Grade gefällt.

Die zweite Classe von Definitionen des Schönen ist die, welche das für schön erklären, was wegen seiner Vollkommenheit gefällt. Demnach würden Schönheit und Vollkommenheit Wechselbegriffe seyn, wo der eine für den andern gesetzt werden könnte.

Baumgarten und Mendelssohn sagen: Schönheit ist die anschauliche, oder sinnlich erkannte Vollkommenheit eines Dings. Zschokke: Schönheit ist der Ausdruck der vereinten theoretischen, moralischen und sinnlichen Vollkommenheit für das Empfindungsvermögen in einem Objecte, so viel die Natur desselben jenem erlaubt.

Die dritte Classe der Definitionen geht davon aus, daß die Schönheit auf dem Erkennen der Einheit in der Mannichfaltigkeit beruhe, schön also das, woran wir Einheit in Mannichfaltigkeit erkennen, demnach Schönheit die Einheit einer Mannichfaltigkeit wäre.

Die alten Weltweisen Plato und Aristoteles, auch Augustin waren dieser Meinung. Englische Philosophen haben dieselbe angenommen und bei den neuern und neusten Denkern scheint sie in Aufnahme zu kommen; denn wenn die Anhänger der Schellingschen Philosophie die Schönheit in das Ideale im Realen setzen, wie z. B. Heinrich Luden

in seinen vortrefflichen, tiefeindringenden Grundzügen ästhetischer Vorlesungen; Krug mit Kant übereinstimmend, das für schön erklärt, was durch seine Form Einbildungskraft und Verstand in eine harmonische Thätigkeit setzt [6]) und Solgers Untersuchung der Schönheit in seinem Erwin darauf hinausläuft, daß sie auf dem Erkennen des Unendlichen im Endlichen beruhe, so lassen sich alle diese Definitionen unter obiger Ansicht versammeln [7]).

---

6) Vergl. Kants Crit. d. Urtheilskr. 3te Aufl. S. 45 Einleitung; ebendas. §. 9. und an mehrern andern Orten, und Krugs Aesthetik §. 22.

7) Das Ideale im Realen ist darum Einheit in der Mannichfaltigkeit zu nennen, weil ein jeder Begriff mannichfaltige Merkmale enthält, und je mehr Merkmale seinem Inhalte zukommen, um desto bestimmter er sich von andern Begriffen derselben Sphäre unterscheidet. Allein in dem Inhalte eines jeden Begriffs ist das Merkmal der Idee enthalten, zu deren Sphäre er gehört, die ihn umfaßt und in sich vereint, so daß also der Inhalt des Begriffs das Merkmal der

Noch müssen wir einer interessanten, hieher gehörigen Abhandlung erwähnen, welche sich im 20sten Theile von Göthe's Werken befindet. Diese Abhandlung hat die Ueberschrift: Der Sammler und die Seinigen. Ein junger Philosoph, welcher darin redend eingeführt wird, entwickelt seine An=

Idee einschließt und die Sphäre der Idee ihn, den Begriff, umfaßt, und so ist das Merkmal des Ideals die Einheit in der Mannichfaltigkeit der Merkmale eines dem Ideale untergeordneten Begriffs.

Eben so setzt harmonische Thätigkeit von Verstand und Einbildungskraft eine Einheit voraus, weil beide aus mannichfaltigen Merkmalen Begriffe und Bilder schaffen, welches Einheiten sind, die unter einander übereinstimmend seyn müssen, wenn sie als Ebenbilder betrachtet werden sollen; und diese beiden Thätigkeiten, obwol deren zwei sind, müssen ebenfalls übereinstimmend seyn, wenn sie gleiche Producte hervorbringen, die nur in der Form, nicht im Wesen von einander verschieden sind. Aus dieser Einheit der Producte des Verstandes und der Einbildungskraft ist die Einheit zweier, daher mannichfaltiger Thätigkeiten zu erkennen und also auch hier eine Einheit in der Mannichfaltigkeit.

sichten über das Schöne in der Kunst. Zu einer zusammenfassenden Definition der Schönheit kommt es eigentlich nicht, und wir müssen diese erst aus seinen Reden und den Antworten derer, mit welchen er sich über diesen Gegenstand bespricht, ableiten. Er selbst sagt, daß er nicht als Philosoph diesmal gesprochen habe, wahrscheinlich, weil er mit

---

Das Anschauen oder Erkennen des Unendlichen im Endlichen beruht einzig und allein auch auf der Einheit in der Mannichfaltigkeit; denn die begrenzten Einzelnwesen ruhen in der Unendlichkeit, und da sie von ihr umfaßt werden, so müssen sie selbst Raum enthalten, und in ihren Inhalt ist also auch Raum eingeschlossen und angeschaut, durch welchen sie selbst vom absoluten Raume der Unendlichkeit eingeschlossen werden.

Die Definition, daß das Schöne das Ideale im Realen, und die, daß es das Unendliche im Endlichen angeschaut sei, sind nur in der Form, allein dem Wesen nach nicht verschieden. Denn Unendlichkeit und Ewigkeit sind nur Einheit der Zeit und Einheit des Raums, und also Einheit der Mannichfaltigkeit, so wie auch Ideales und Reales nur Einheiten der Mannichfaltigkeiten sind.

Personen sich unterhält, welche keine Freunde der Philosophie und ihrer Sprache sind. Aus seinen Worten läßt sich jedoch Folgendes abnehmen: Das Schöne in der Kunst sei dasjenige, in dessen Darstellung das bedeutsame, allgemeinere Gattungsmerkmal, welches jedem einzelnen, der Gattung untergeordneten Dinge zukommt, mit himmlischem Reiz übergossen hervortritt und so das Individuum sein Geschlecht, dem es angehört, auf eine anmuthsvolle Weise repräsentirt.

Untersuchen wir nun den Satz, welcher den Definitionen des Schönen der ersten Classe zu Grunde liegt, daß das, was um seiner selbst willen gefällt, schön sei, so steht uns noch immer die Frage frei: Was ist es denn aber, was ein Ding um seiner selbst willen unbedingt wohlgefällig macht und ein uninteressirtes Wohlgefallen erregt? — Und diese Frage wird durch diese Definitionen nicht genügend beantwortet.

Die scheinbaren Widersprüche, welche man in den Kantischen Definitionen hat rügen wollen,

sind ungerechte Vorwürfe, daher entstanden, daß man sie aus dem Zusammen hang herausgerissen hat, in welchem sie sich gegenseitig erklären und begründen; und die Schuld liegt also an denen, welche sie außer dem Zusammenhang prüfen wollten. Da nun diese Definitionen eben so viel scharfsinnige Vertheidiger, als Gegner gefunden haben, so wirst Du mich der Mühe überheben, ihre Rechtfertigung in dieser Rücksicht zu übernehmen. Wir unsers Theils erkennen ihren innern Zusammenhang an und finden sie blos nicht ausreichend [8]).

Was den Satz betrifft, der den Definitionen der zweiten Classe zu Grunde liegt: daß die Vollkommenheit die Schönheit der Dinge ausmache, so fällt das Unstatthafte dieser Behauptung in die Augen.

Vollkommenheit nämlich ist etwas ganz Relatives; denn etwas als vollkommen Anerkanntes

---

8) Siehe Note 4.

kann in Vergleichung zu einem noch reichhaltigeren Ganzen unvollkommen seyn. Z. B. ein Fortepiano von fünf Octaven, welches einen wohlgefälligen Klang, bequemes Tastament hat, auch dauerhaft gebaut ist, vereint alle Erfordernisse eines musikalischen Instruments und ist darum vollkommen zu nennen, allein in Vergleich von einem von sechs Octaven als unvollständig zu betrachten. Sodann ist aber auch der Begriff der Vollkommenheit ein bedingter und kann daher kein nothwendiges, unbedingtes, uninteressirtes und allgemein gültiges Wohlgefallen erwecken; denn nur das ist vollkommen, was einen bestimmten Zweck erfüllt, wäre der Zweck auch kein anderer, als das Daseyn des Dinges selbst, das Ding selbst aber ohne weiteren Zweck um seiner selbst willen da. Dann kann wohl das Ding ein uninteressirtes und nothwendiges Wohlgefallen erregen; allein seine Vollkommenheit wird nur in Beziehung auf alle Theile seines Daseyns anerkannt werden. Ferner kann etwas in Beziehung auf seinen Zweck sehr vollkommen und darum doch sehr häßlich seyn. Man sagt ja von Menschen von schlechter Aufführung,

daß es vollkommene Böſewichter ſind, das heißt, daß ſie alle Eigenſchaften in ſich vereinigen, durch welche ſie der ſchlechteſten Handlungen fähig ſind. Eine verſtümmelte Statue hingegen kann immer noch einen ſchönen Eindruck machen. Zſchokke und Bouterweck haben ſich daher auch äußerſt dunkel in ihren Definitionen ausgedrückt und bis zum Lächerlichen in ihren eignen Worten verwickelt.

Der Sprachgebrauch iſt ohnehin in der Anwendung des Wortes Vollkommenheit ſchwankend, und man bedient ſich dieſes Wortes oft anſtatt des Wortes Vollſtändigkeit, welches letztere einem engern Kreiſe von Begriffen angehört und nicht auf moraliſche angewendet werden kann. Man kann nicht ſagen, ein vollſtändig guter Menſch, wohl aber, ein vollkommnes Haus.

Die Definitionen der dritten Claſſe ſind befriedigender, obwohl auch nicht völlig ausreichend. Gewiß fühlt ſich Jeder überzeugt, daß die Einheit in der Mannichfaltigkeit Wohlgefallen

erregen muß, obwol man sich des Grundes nicht sogleich bewußt wird und diesen erst durch weiteres Nachdenken findet, da er nicht unmittelbar in den Definitionen selbst liegt. Auch könnte die Definitionen der dritten Classe noch der Vorwurf treffen, daß sie aus einer Reflexion hervorgegangen sind, welche mehr, und also einseitig, auf die innere Thätigkeit des Geistes, als auf das Wesen des Objects und die objective Thätigkeit des Ichs gerichtet ist.

Durch bloße Reflexion ohne Anschauung eines realen, oder auch nur als real gedachten Objects können wir schon Einheit in einer Mannichfaltigkeit erkennen; allein ein Object, an welchem wir Einheit erkennen sollen, ist immer erforderlich. Ob aber dieser Gegenstand als wirklich vorhanden, oder als doch nur möglich gedacht wird, darauf kommt es nicht an.

Erst bei weiterem Nachdenken, habe ich gesagt, findet man den Grund, warum das Erkennen der Einheit in einem Mannichfaltigen das Wesen der

Schönheit ausmacht. Dieser Grund ist der, daß das vernunftgemäß seyn muß, woran wir diese Einheit in der Mannichfaltigkeit erkennen sollen. Das Ideal ist ein durch die Vernunft gebildeter Begriff; jeder Begriff ist aber schon eine Einheit mehrerer Merkmale. Erkennen wir nun diese von der Vernunft gebildete Einheit in einem als real, dem denkenden Ich entgegengesetzt und als von ihm außer sich angeschaut gedachten Gegenstand, so muß dies im Gemüthe Wohlgefallen erwecken, weil das Vernunftgemäße die Urtheilskraft vollkommen befriedigt. Daher ist das Ideale schon an sich von Vielen für schön erklärt worden. Eben so kann nur das, was als ein vernunftgemäßer Gegenstand gesetzt wird, Einbildungskraft und Verstand harmonisch beschäftigen; und es ist hier also nicht sowol die Harmonie der Beschäftigung, als vielmehr, daß der Verstand die Merkmale eines Gegenstandes, welcher vernunftgemäß ist, erkennt und die Einbildungskraft diese Merkmale zu einer Anschauung verbindet, was nothwendig Wohlgefallen erweckt. Eben so verhält es sich mit dem nothwendigen Wohlgefallen, welches wir im Ge-

müthe wahrnehmen, wenn wir in einem Endlichen das Unendliche erkennen. Das Unendliche, was den unzähligen, mannichfaltigen Erscheinungen zu Grunde liegt, also auch jeder einzelnen und also endlichen, und was in jedem Augenblicke, mithin in der ewigen ununterbrochnen Reihenfolge der Augenblicke, der Zeit, erkannt wird, kann nur durch die Vernunft erkannt werden und ist ihr Product, und deshalb höchst befriedigend und nothwendig Wohlgefallen erweckend.

Eben so verhält es sich denn auch mit dem Gattungsmerkmal, welches den unter einer Gattung gehörigen Arten zukommt und also bedeutsam, weil es charakteristisch, und wohlgefällig, weil es vernunftgemäß ist, erscheint und erscheinen muß; denn dieses allgemeine Merkmal mehrerer Arten wird durch die Vernunft gefunden, und so beruhen auch die Forderungen des jungen Philosophen in Göthe's Sammler und den Seinen an das Schöne, auf eben dem Grundsatz, daß das Vernunftgemäße ein nothwendiges Wohlgefallen im Gemüthe hervorbringt.

Da mich nun Deine Definitionen nicht über die Schönheit belehrt haben, so fordre nicht, daß ich Dir sage, warum etwas schön sei. Doch Saverio, ein junger Schiffer, erwartet mich, der mit mir nach dem Vorgebirge hinüberfährt. Könnte ich Dir diese vollkräftige Natur, diese Gewalt und Gewandtheit der Glieder, womit er das mächtig wogende Meer bezwingt, die Fülle und das Ebenmaaß dieses jungen Mannes in einem Bilde zeigen, so würdest Du, ohne nach den Forderungen der Schönheitslehre zu fragen, ihn für schön anerkennen. Wenn ich gelandet bin, hilft Saverio meinem guten Alten die schweren Netze regieren und die Ladung ans Ufer schaffen. Raffaele ist dann auch bei der Hand und bewirthet uns freundlich. Fahr' ich zum Scoglio di Virgilio, woraus in der Volkssprache und Meinung la Scuola di Virgilio geworden ist, so hilft der kräftige Alte mit rudern, weil an diesen Klippen die Meeresfluth sich so gewaltig bricht, daß es zweier starken und erfahrnen Schiffer bedarf, um sich der Höhle zu nähern, in welcher, nach dem Volksmährchen, Virgil seine

Zauberkünste seinen Schülern gelehrt haben soll, weshalb sie eben la Scuola heißt. Sehr oft habe ich gewünscht, ich könnte den jungen blühenden Saverio, mit seinen feurigen, offnen, heitern Zügen, und den alten, kräftigen Roderico in ein Bild aufnehmen, wie sie mit den Wellen kämpfen, welche sich donnernd in die Höhle stürzen und den Nachen an den Felsenwänden zu zertrümmern drohen. Oft bin ich auch schon auf den wunderlichen Einfall gekommen, daß die Naturscenen mir dann erst als schön erscheinen, wann ich sie mir als Bilder der Kunst denke, als ob dies der Grund wäre, warum mir die Natur schön erscheint, weil ich sie mir als Gemälde vorstellen kann. Doch ich will von den Erklärungen dessen, was schön sei, nur lieber abbrechen, weil es mich zu weit für heute führen würde, und Dich in Ungewißheit lassen, um Dir dadurch Gelegenheit zu geben, mich recht bald wieder schriftlich zu befragen.

Vierter Brief.

Geliebter Freund! Was Du mir als Entgegnung auf meinen Brief schriebst, das kam nicht von Dir. Du führst einen Strauchschützenkrieg, wie schlechte deutsche Literatoren, gegen mich, in welchem nicht das Centrum angegriffen wird, sondern wo man dem Feind in die Flanken fällt, kleine Corps abzuschneiden und aufzufangen sucht, und überhaupt mehr darauf ausgeht, den Gegner zu ermüden, als ihn zu überwinden, wozu man sich zu schwach fühlt. Gewiß ist der kleine Doctor bei Euch gewesen, der immer hüstelt, lächelt und auf dem Stuhle umherrutscht, wenn er über etwas streitet; und über was stritt er nicht? der die neuesten Journale liest und die große Weltuhr gern um

achtzig Jahr zurückstellen möchte. Diesen Dämmerungsvögeln graut es vor der Sternennacht des Mittelalters und vor dem Licht des heutigen Tages; sie möchten gern das Große klein machen und das Kleine so groß, als ihnen möglich und bequem ist, um damit spielen zu können. Schicke Deinen kleinen Doctor nach der Stadt zurück, wo er, ohne sich dabei etwas zu denken, tausendmal des Tags sagen kann: O wie schön! Denn daß das Schöne etwas Ernstes seyn soll, ist solchen Leutchen entsetzlich.

Dieser kleine böse Feind des Denkens und des Ernstes hat Dir eingeflüstert, daß die Definitionen der dritten Classe, für welche ich mich erklärt hätte, nur sublimer Unsinn, idealistisches Gas, und nur er mag wissen, was noch alles, wären. Spottnamen sind aber keine Gründe und verdienen daher keine Widerlegung; nur Gründe können mit Gründen widerlegt werden.

Dein kleiner Doctor will von den Definitionen, die ich in die erste und dritte Classe ge-

setzt habe, nichts wissen und erklärt sich ohne Grund für die der zweiten, wahrscheinlich, weil sie sich besser nachsprechen und auswendig lernen lassen. Ein großes Gewicht legt er, wie es scheint, um seine hohe Gelehrsamkeit zu zeigen, auf etymologische Definitionen, welche ich ganz mit Stillschweigen überging, weil sie gewöhnlich, wenn es deutsche Wörter betrifft, im Dunkeln umhertasten, sehr oft nur auf muthmaßlichen, nicht zu erweisenden Wortabstammungen beruhen, ja nicht selten, wenn die Ableitung des Worts sich erweisen läßt, das abgeleitete Wort später eine viel tiefere Bedeutung durch die Anwendung bekommen hat, so daß man ganze Reihen von Begriffen, den Gewinn des Nachdenkens vieler Jahrhunderte, aufgeben müßte, wenn man die Bedeutung wieder annehmen wollte, welche das Wort ursprünglich gehabt hat und die sich aus dem Wurzelworte ableiten läßt. Dies ist ganz besonders mit dem Worte schön der Fall, welches von Schein abstammen soll. Das Schöne soll aber nicht blos scheinen, es soll seyn, nicht blos in die Augen fallen, es soll der Vernunft

gefallen. Ist es doch, als wenn ein gemeiner Jude, dem der Schimmer des Goldes und Silbers das höchste Wohlgefallen erregt, und der in seiner schlechten Aussprache, bei dem, was ihm gefällt, einmal über das andere schreit: „O, wie schein! wie schein!" diese etymologische Definition erfunden hätte. Die Ableitung des Worts mag ihre Richtigkeit haben; die darauf gegründete Definition ist dennoch unbrauchbar.

Alle drei Classen der Definitionen der Schönheit beruhen auf demselben Grunde; wie alle Planeten ihr Licht von der Sonne bekommen und heller und dunkeler sind, je nachdem sie dieser näher, oder ferner stehen.

Wenn etwas um seiner selbst willen, ohne andere Rücksicht und Beziehung, gefallen soll, so muß es vernunftgemäß seyn; denn nur die Vernunft kann sich selbst Gesetze vorschreiben, nach welchen sie sich als Urtheilskraft ein Wohlgefallen an Dingen abfordern kann, die nach ihren Gesetzen gebildet sind.

Entfernter, aber noch in einigem Zusammenhang mit diesem obersten Grunde des Wohlgefallens am Schönen, stehn die Definitionen, welche die Vollkommenheit als Grund der Schönheit aufstellen. Das Vernunftgemäße ist allerdings vollkommen; aber nicht Alles, was vollkommen ist, ist auch vernunftgemäß. Ich könnte Dir als Beleg Deinen kleinen Doctor selbst anführen, der alle Bestandtheile einer lächerlichen Person in sich vereinigt. Nur darauf beruht die Schönheit der Einheit in der Mannichfaltigkeit, daß die Vernunft die Idee erschafft, welche Einheit in die Mannichfaltigkeit der untergeordneten Begriffe bringt.

Du wirst nun aus dem, was ich gesagt habe, die Definition des Schönen selbst herausziehen können. Indeß, da Du mir, wahrscheinlich auf Einflüsterung des kleinen Doctors, den Einwurf machst, daß ich keine Definition des Schönen gegeben und doch die andern verworfen hätte, so muß ich diese Mühe wol übernehmen und in einen Satz zusammenfassen, was ich in

mehrern auseinandergesetzt und dargethan habe. Dasjenige, in dessen Erscheinung sich Vernunftgemäßes darstellt, ist schön. Die Schönheit ist das Vernunftgemäße in sinnenfälliger Form.

Erlaube, daß ich, um in heiterer Laune diesen Brief zu schließen, Dir einen komischen Einfall mittheile! Ich denke mir es als äußerst komisch, wenn der kleine Doctor sich in Raffaele, die Tochter des alten Fischers, verliebt hätte und Saverio's Nebenbuhler seyn wollte, oder, wenn es ihm einfiele, mir die Schönheit des farnesischen Herkules dadurch begreiflich machen zu wollen, daß er sich, wie diese Statue, mit dem gesenkten Haupte, den einen Arm auf dem Rücken, den andern über sein Stöckchen hängend, mit seiner trocknen, wattirten Figur vor mir hinstellte, wie er es immer den Schauspielerinnen nachmacht, wenn er zeigen will, wie schön sie gespielt haben.

Wir können uns dieses Beispiels in der Folge bedienen, wenn wir von den Gegensätzen

des Schönen, vom Häßlichen und Lächerlichen, sprechen werden, wodurch das Wesen des Schönen um so anschaulicher gemacht werden kann.

Das nächste Mal laß uns diese Definition, welche ich Dir vom Schönen gegeben, ernst prüfen und sehn, ob sie alle Forderungen erfüllt!

Fünfter Brief.

Die Zeit der niedern Jagd rückt heran, und da pflegt sich euer kleiner Doctor aus Furcht vor dem Schießen und Husten und Schnupfen, den er sich zuzieht, wenn ihn Graf Clemens nöthigt, mit ihm Felder und Wiesen zu durchstreifen, nach der Stadt zu flüchten. Ich eile daher mit der Prüfung meiner Definition der Schönheit, damit Du sie dem kleinen Widersacher noch mittheilen kannst.

Ich habe behauptet, das Vernunftgemäße in sinnenfälliger Form sei schön, und in einem frühern Briefe gesagt, daß da, wo die objective und subjective Richtung der Thätigkeit des Ichs zusam-

mentreffen, die Region sei, innerhalb welcher die Erkenntniß der Schönheit aufzusuchen wäre, oder mit andern Worten: Wenn das Ich sich der Anschauung eines Gegenstandes und sich zugleich seiner als des Anschauenden bewußt wird, ist es fähig, das Schöne zu erkennen.

Warum es dessen nicht fähig ist, wenn eine Richtung seiner Thätigkeit fast ausschließlich vorherrscht, habe ich am Schluß meines zweiten Briefs schon bewiesen.

Die Schönheit soll an etwas erkannt werden, und daher muß die objective Richtung in Thätigkeit seyn. Wir sollen einem Gegenstand die Eigenschaft Schönheit beilegen; wir müssen uns also bewußt werden, daß die Seele nicht sich selbst, sondern etwas, das sie als außer ihr seiend, ihr entgegengesetzt, gleichsam gegenübersteht, sich denkt, also einen Gegenstand erkennt. „Warum könnte man sich nicht mit der abstracten Erkenntniß der Schönheit befriedigen?" werden Einige fragen. Die Antwort ist leicht: die Schön-

heit können wir uns nicht anders denn als eine wesentliche Eigenschaft denken, und in so fern denken wir sie uns ohne einen Gegenstand, dem wir dieses Prädicat beilegen. Allein indem wir die Schönheit als eine Eigenschaft denken, setzen wir mit dem Begriff Eigenschaft zugleich ein Etwas voraus, welchem diese Eigenschaft eigen seyn muß; denn eine Eigenschaft, die keinem Ding eigen oder beizulegen wäre, wäre auch keine Eigenschaft. Eine Eigenschaft hat kein Seyn für sich, ohne Gegenstand, an dem wir sie erkennen. Sind wir nun zu dem Urtheile genöthigt: die Schönheit ist eine Eigenschaft, so sind wir auch genöthigt, synthetisch weiter zu schließen und zwar auf ein Etwas, dem diese Eigenschaft beigelegt werden muß. Sind wir aber nun zur Annahme eines Dings genöthigt, so sind wir ferner genöthigt, das Ding uns zu denken. Alle Dinge müssen wir aber in Raum und Zeit uns denken, welche nicht als reale Formen, aber als Formen des Denkens des Realen zu betrachten sind. Es kommt also in einer nothwendigen Ideenverbindung a priori der Schönheit das Merkmal formaler Realität zu, Raum und Zeitform;

wodurch aber nicht behauptet wird, daß das Ding wirklich sei, sondern nur in der Form des Daseyns gedacht werden müsse. Wenn wir aber beim Erkennen eines Gegenstandes auf dessen Eigenschaften reflectiren, so urtheilen wir; das Erkennen der Eigenschaft eines Dinges ist urtheilen. Nun erkennen wir einige Gegenstände für schön, und also ist unsere Urtheilskraft dabei thätig. Werden wir uns aber bewußt, daß wir urtheilen, so werden wir uns nicht allein der objectiven Thätigkeit bewußt, welche auf die Gegenstände gerichtet ist, sondern wir erkennen auch den Geist in seiner Thätigkeit. Der Geist muß sich seiner selbst bewußt werden, wenn er sich in der Thätigkeit des Urtheilens bewußt wird; das Ich richtet seine Thätigkeit also zugleich auf das Erkennen von sich selbst, wird sich sein selbst bewußt, als eines Denkenden, Urtheilenden.

Man könnte einwenden, daß dies nicht allein beim Erkennen des Schönen statt fände. Ich habe aber im dritten Briefe gesagt, daß das Schöne ein inneres subjectives und ein objectives Merkmal, ein solches haben müsse, welches uns zum Erkennen eines Gegenstandes nöthige.

Wenn nun das Schöne das Vernunftgemäße in sinnfälliger Form ist, so werden wir uns bewußt, daß ein freudiger Zustand das Gemüth erfüllt und so reflectirt der Geist auf sich selbst, er schaut sich subjectiv, sich selbst, an. Er wird aber zugleich fragen, wie er dazu kommt, in sich ein freudiges Gefühl wahrzunehmen und wird darauf geführt, daß er einen Gegenstand in sich aufgenommen hat, der den Forderungen und Gesetzen seiner Urtheilskraft entspricht, und daß es also die Harmonie eines äußern Gegenstandes mit einer Forderung seiner Gesetze ist, welche ihn in den Zustand der Freude setzt. Nur erst wenn Forderungen erfüllt werden, kann Befriedigung eintreten; der Geist erkennt also beim Schönen, daß seine Vernunft, also er selbst, etwas gefordert hat und daß etwas da sei, was diese Forderungen erfüllt hat, weil nur Erfüllung Befriedigung geben kann. Er geht also von der Selbstanschauung, von dem Bewußtsein des Gefühls der Befriedigung, zu dem Wissen eines Befriedigenden, eines Gegenstands über.

Insofern ist das Gefühl des Wohlgefallens, das Erkennen der Schönheit, die innere Bürg-

schaft für eine äußre Welt, und die Realität der Dinge.

Denn wenn im Gemüthe das Gefühl des Wohlgefallens wahrgenommen wird, so muß vorausgesetzt werden, daß dieses Gefühl, diese Befriedigung durch einen Gegenstand hervorgebracht worden ist, weil das Erkennen von Forderungen blos theoretisch, blos an sich, keine Befriedigung giebt; es muß also ein die Vernunft Befriedigendes da seyn.

Aber nur ein vernunftgemäßes Daseyn außerhalb des Menschengeistes kann diese Befriedigung hervorbringen, wie wir gesehen haben. Es muß also wenigstens etwas denkbar seyn, was außer dem, daß es gedacht, auch als möglich, als Gegenstand dem Denkenden entgegengesetzt, als Wahrnehmbares, gedacht wird, um die Möglichkeit der innern Wahrnehmung von Befriedigung und Wohlgefallen sich zu denken [9]).

---

9) So sorgfältig Kant auch Erkenntnißurtheil und Geschmacksurtheile unterscheidet und letztere nur auf da Wohlgefallen bezieht, welches eintrifft, wenn Einbildungskraft in ein freies Spiel gesetzt worden ist, welch.

Da nun die Werke der Kunst in uns Befriedigung, und hiemit Wohlgefallen erwecken, so setzt dieses Gefühl das Daseyn von Dingen voraus, welche in dem Gemüth diese Gefühle hervorbringen.

Eine zweite Forderung ist diese: daß der Geist durch das Schöne in einen producirenden und passiven Zustand, in ein Empfangen und Schaffen, in ein Leiden und eine Thätigkeit, oder wie Du es nennen willst, versetzt werde.

Inwiefern nun beim Schönen sich das Gemüth als wahrnehmend, etwas Wahrnehmbares, sein selbst bewußt wird, erkennt sich der Geist als empfangend, einen Gegenstand in sich aufnehmend, als leidend, als passiv. Es ist etwas, das er sich

---

mit der Gesetzmäßigkeit des Verstandes übereinstimmt, so kann er doch zum wenigsten nicht ein eingebildetes Object loswerden, welches die Form der Realität an sich trägt, und synthetisch wird er zu einem Erkenntnißurtheil doch hingedrängt, daß es einen Gegenstand geben muß, der die Eigenschaft hat, die Einbildungskraft in ein freies und mit dem Verstande einstimmendes Spiel zu versetzen.

selbst entgegensetzt, was auf ihn einwirkt. Ist dies nun ein Etwas, das er als ein Vernunftgemäßes anerkennt, so muß er urtheilen; urtheilen ist aber ein Handeln, ein Thätigseyn, ein Schaffen, ein Produciren. Hervorgebracht wird ein Begriff. Dieser Begriff ist aber nicht blos ein Begriff des Verstandes, das bloße Erkennen und Begreifen, Verstehen eines Dinges, welches als Gegenstand dem Erkenntnißvermögen entgegengesetzt gedacht werden muß; sondern, wenn das Schöne als vernunftgemäßer Gegenstand gedacht werden muß, so wird erfordert, daß die Vernunft thätig sei, daß sie ihre Forderungen erkenne, einen Vernunftbegriff aufstelle und nun anerkenne, daß etwas außer dem Geiste sei, was mit den Vernunftforderungen des Geistes übereinstimmt.

Daß das Anerkennen der Vernunftgemäßheit eine wesentliche Eigenschaft der Dinge, die wir schön nennen müssen, seyn muß, geht schon aus dem hervor, was ich im Allgemeinen in meinem dritten Briefe gesagt und bewiesen habe, daß nämlich die Schönheit keine zufällige Eigenschaft der Dinge seyn kann

und darf, die wir für schön erkennen. Ist nun die Vernunftgemäßheit eines äußern Gegenstandes das Wesen seiner Schönheit, so muß er für vernunftgemäß anerkannt werden, wenn er für schön anerkannt wird. Denn nähmen wir an, daß er nicht vernunftgemäß wäre, so würden wir dessen Schönheit läugnen, ihn dadurch als ein Schönes, als ein Ding, dem die Eigenschaft der Schönheit beigelegt werden muß, aufheben.

Daß aber Schönheit und Vernunftgemäßheit eines Dinges einerlei sind (identisch, um mich des Kunstausdrucks zu bedienen), geht aus der ersten Forderung an das Schöne hervor, nämlich der, daß es unbedingt und nothwendig gefallen muß. Nur die Vernunft kann sich selbst Gesetze geben; und wenn also die Vernunft urtheilt, daß etwas schön sei, so muß dies Urtheil auf Vernunftgesetzgebung selbst beruhen.

Nur die Vernunft hat Allgemeingültigkeit und kann von allen vernünftigen Wesen fordern, von ihnen als vollgültig anerkannt zu werden. Soll das Schöne also ohne Weiteres und zwar allgemein noth-

wendig gefallen und Befriedigung gewähren, so muß seine wesentliche Eigenschaft das an ihm angeschaute Vernunftgemäße seyn, weil nur dies auf Allgemeingültigkeit Anspruch machen kann.

Wenn nun das Schöne als das Vernunftgemäße in der Erscheinung eines Gegenstands ausgesprochen ist, so muß es von allen vernünftigen Wesen für schön anerkannt werden, und wer die Schönheit läugnet, würde entweder seine Vernunft, oder sein Wahrnehmungsvermögen läugnen.

Er würde aber auch zugleich einräumen, daß seine Meinung gar kein Gewicht hätte und würde nach Art des Skepticismus sich selbst aufheben und uns die Mühe ersparen, ihn zu widerlegen.

Da nun die gegebene Definition sich auf alle Bedingungen der Schönheit, welche wir festsetzten, befriedigend anwenden läßt, so ist sie als vollständig genügend und begründet erwiesen.

Es bleibt noch übrig, mich wegen einer Aeußerung in meinem vorletzten Briefe, welche Du bespöttelst, weil sie der kleine Doctor wahrscheinlich belächelt hat, zu vertheidigen.

Wenn ich gesagt habe, daß mir die Scenen der Natur erst dann recht gefallen, wenn ich sie mir als Bilder der Kunst, als Gemälde denken kann, so habe ich damit nicht die üble Gewohnheit mancher Kunst- und Naturfreunde gemeint, welche in den verschiedenen Anblicken, welche die Natur darbietet, die Manieren verschiedener, bestimmter Künstler, daß heißt die Formen, in welcher diese die Natur auffassen, erkennen und bei einem über Felsen rauschenden, von Fichten beschatteten Bache ausrufen: Ein herrlicher Everdingen! oder im Mondendenschein: Welch ein van der Neer! — oder bei einer heitern, sonnigen Gegend: Ein Claude in seiner schönen zweiten Manier! — Diese Leute sehen die Natur mit fremden Augen und sehen sie daher selbst nicht. Gerade der kleine Doctor hat diese Unart. Auch soll hiermit nicht behauptet werden, daß die Natur nicht auch Dinge hervorbringe, welche alle Forderungen des Schönheitssinns erfüllten; nur Zweck ist es nicht, den sie zu erstreben sucht, vielmehr ist Schönheit bei der Natur eine glückliche Zufälligkeit. Dahingegen ist Schönheit der Zweck der Kunst.

Ich meine aber damit, wenn ich die Natur in mich aufgenommen habe und sie nun wieder in meiner Einbildungskraft anschaue, so ist dieses Spiegelbild von ihr, dessen Spiegel mein Gemüth ist, das was mir den höchsten Genuß gewährt.

Die Dinge in der Natur sind den Gesetzen des Daseyns und bestimmten Bedingungen unterworfen, welche von ihren Zwecken als Theile eines sich dauernden, fortpflanzenden, ihre Erzeugungen wieder auflösenden und fortgestaltenden großen Ganzen, abhängen. Ich muß, wenn ich sie als Naturproducte betrachte, mir zugleich die besondern Zwecke denken, welche die Natur durch sie beabsichtigt und erreicht. Der Mensch selbst, als die edelste Erscheinung, wird unter diesem Gesichtspunct nicht höher stehen, als jedes Thier. Ich werde an seiner Gestalt, seiner Organisation erblicken, daß er, wie jedes andere Geschöpf, bestimmt ist, einen Theil des unendlichen Ganzen auszumachen, sich eine Zeitlang als solchen zu erhalten, daß ihm Werkzeuge dazu gegeben sind, äußerst bewegliche Hände und gelenke Beine, um seine Nahrung zu finden und zu berei-

ten, sich fortzupflanzen und endlich neuen Productionen Platz zu machen. Als ein solches nun kann kein Naturproduct Gegenstand des unbedingten Wohlgefallens seyn; denn das Schöne soll gefallen, ohne Bedingung, ohne besondern Zweck, der damit verbunden ist. Wenn ich aber von diesen Naturzwecken abstrahire, mir eines Naturproducts schöne Erscheinung rein an sich denke, so erscheint mir solches als Wahrnehmbares eines Vernunftgemäßen [10]). Selten kann der Künstler ein Ding, wie er es in der Natur vorfindet, brauchen, um die Forderungen, die an das Schöne gemacht werden müssen, durch Nachbildung desselben zu erfüllen. Denn jedes einzelne Ding in der Natur, jedes Individuum trägt an sich das Gepräge des ganz besonderen Zwecks, den es in der Reihe der wirklichen Dinge zu erfüllen hat. Was soll nun der Künstler thun? Etwa ein ziemlich gutgebildetes Exemplar einer Race her-

10) S. hierüber Critik der Urtheilskraft S. 252 und überhaupt den ganzen §. 58 vom Idealismus der Zweckmäßigkeit der Natur sowohl als Kunst, dem als alleinigen Princip der ästhetischen Urtheilskraft.

nehmen und wenn er daran doch fände, daß einige Glieder schwächer, oder andere excentrisch ausgebildet wären, weil diese stärkeren Glieder die schwächern übertragen mußten, oder weil zur Erreichung besondrer Zwecke einige Theile mehr, andere weniger geübt wurden, das Uebertriebene bei der Nachbildung mäßigen, das Schwächliche verstärken, was die Künstler irrig idealisiren nennen? Oder soll er bei seiner Nachbildung die unvollkommenen einzelnen Theile eines Modells weglassen, und dazu wieder ein anderes Exemplar, an dem er diese Theile vollkommener fände, nehmen, solche diesen nachbilden und auf diese Weise aus den Theilen mehrerer Individuen das Bild Eines Individuums zusammenflicken, wie die zu thun pflegen, welche, ohne die Natur und ihre Formensprache zu verstehen, sie ausschließlich zu ihrer Rathgeberin machen? Auf beiden Wegen würde der Künstler nichts Befriedigendes hervorbringen. Durch das sogenannte Idealisiren und Verschönern der Natur würde er die Einheit zerstören, die in allen ihren Werken liegt; und durch das Zusammenlesen einzelner Theile würde gewiß nichts Schönes hervorgebracht, sondern

etwas sehr Lächerliches; denn das geübte Auge würde die verschiednen charakteristischen Theile, und daß sie verschiedenen Individuen angehörten, sogleich erkennen und gewahr werden, daß es kein übereinstimmendes Ganze sei, was der Künstler auf diese Weise gemacht hätte, sondern eine zusammengeflickte Puppe.

Man denke sich, wie eine menschliche Figur dem natürlichen Sinne fast unmenschlich vorkommen würde, wenn ein Künstler, um sie zu bilden, zu den Beinen einen gewandten und kräftigen Tänzer, zu dem Rücken einen Lastträger, zu den Armen einen Gärtner, zu den Händen einen Clavierspieler zu Modellen genommen hätte, wenn gleich alle diese Modelle von demselben Alter gewesen wären.

Läßt sich denn eine Statue aus Stücken von verschiedenen Statuen ergänzen? Wir haben hiervon ein Beispiel in den Studien in Neapel an der berühmten und von Vielen bewunderten Statue, welche die Venus à belles fesses genannt wird [11]).

---

11) Die Venus mit dem schönen Hintern besteht aus mehrern nicht zusammen gehörigen Stücken. Man fand den Untertheil einer jugendlichen Gestalt, von blühender und

Diese Zusammenfügung zweier fremdartiger Theile macht doch kein Ganzes aus und jedem geübten Auge, welches fähig ist, den Charakter der Formen zu erkennen, jedem künstlerischen Sinne, fällt der Widerspruch auf, welcher zwischen dem obern und untern Theile dieser Statue statt findet.

Ich habe zwar viele Kunstfreunde, ja sogar

---

doch zarter Bildung, an welcher der Sinn für Schönheit die reinste, uninteressirteste Freude haben kann. Ein Bildhauer, Namens Albaccini, der kein wahrer Künstler war, erkannte den Charakter der Naturunschuld in diesen Ueberresten nicht, nahm den Kopf und Busen einer Bachantin, die das Haupt in wollüstiger, dithyrambischer Wuth rückwärts beugt, und setzte diesen Obertheil auf jenen Untertheil. In den Maßen paßten beide Stücke ziemlich zusammen und die Ineinanderfügung ist geschickt gemacht. Er höhlte den Untertheil der einen Statue da aus, wo das Gewand an die Brust sich anschließt und spitzte den Obertheil der andern nach unten ab, so daß die Brust in das Gewand eingesenkt ist. Die Zusammensetzung wird dadurch noch unmerklicher, daß diese Statue auf einem Fußgestelle steht. S. Winckelmann Gesch. d. Kst. II. Th. 404 S. Piranesi hat diese Venus in Kupfer gestochen.

Künſtler geſehen, nicht weniger einen deutſchen Kunſtkenner, das heißt einen ſolchen, der in allen guten Geſellſchaften dafür galt, welchen allen dieſer Widerſpruch nicht auffiel, ja welche ſogar glaubten, daß die Statue aus Einem Stücke wäre, und der vornehme Kunſtkenner wollte noch beſonders eine Schönheit des Kunſtwerks darin finden, daß dieſe vermeintliche Venus mit wollüſtigem Selbſtgefallen nach ihrem ſchönen Hintertheile herabblicke, woher ſie denn den trefflich erſonnenen Namen in der vornehmen Kunſtwelt bekommen hätte. Auch unterließ er nicht, die Erzählung des Athenäus, und daß man der Venus Kallipygos Tempel erbaut hätte, anzuführen!

Was ſoll nun aber der Künſtler thun, damit in ſeinen Werken Wahrheit und Schönheit ſich einen? Soll er die Natur nicht ſtudiren und ſie veredlen? — Er ſoll Beides, aber auf die rechte Weiſe, und dieſe iſt, daß er ſich mit den Geſetzen des Organismus bekannt macht, die Natur in ihren mannichfaltigen Formen nachbildet und dadurch mit ihr ſo vertraut wird, daß er ſie in ihren Bildungen

ganz verstehen lernt, daß er sie so in sich aufnimmt, von ihrem Wesen so durchdrungen wird, daß er in Naturformen denkt und was ihnen zuwider ist, ihm gar nicht in den Sinn kommen kann, wie dem Dichter, der eine Sprache sich ganz zu eigen gemacht hat, von ihrem Geiste durchdrungen ist, und ohne der grammatischen Regeln sich in den einzelnen Fällen bewußt zu werden, immer richtig denkt und spricht, die Sprache mit seinem Geiste beseelt und von ihr geleitet wird. So wird auch der Künstler, der die Natur in sich aufgenommen und zum Eigenthum gemacht hat, ohne sie im Einzelnen zu copiren, in ihrem Siune bildlich sich aussprechen und denken und Wahrheit und Schönheit in seinen Werken innigst vereinen.

Wir werden einem Künstler weit eher einen Zeichnungsfehler verzeihen, als wenn wir einen Widerspruch im Wesen seines Werkes fühlen; wie wir denn einem Theaterdichter weit eher eine Unwahrscheinlichkeit in der Verkettung der Umstände, als eine Handlung, welche gegen den Charakter dessen streitet, den er sie begehen läßt, ungerügt lassen.

Das Werk eines wahren Künstlers wird in allen Theilen zusammenhängend und ganz in sich übereinstimmend seyn, weil der Künstler alle Theile in naturgemäßen Formen gedacht, diese aber nach einer Idee bestimmt hat. Die Natur kann die Idee des Künstlers nicht bestimmen. Das wahre Ideal ist die vom Menschengeist durchdrungene Wirklichkeit; es ist das geistige, beseelte Bild der Natur und findet also eine Uebereinstimmung nothwendig zwischen beiden statt, wie zwischen dem Gedanken und Gedachten.

Wenn die Dinge in der Natur dem Bedürfniß und der Nothwendigkeit unterliegen und ihre Bildung davon abhängig ist, so sind die Bildungen des Geistes frei und nur nach ihren Forderungen und den im künstlerischen Gemüthe lebenden Urbildern gestattet.

Ein fleißiges Studium der Natur reicht hierzu nicht aus; es muß dem Künstler die wahre Fähigkeit angeboren seyn, er muß in Bildern denken können, um Bildner zu werden. Die Natur daher, als ein von Zwecken abhängiges und bedingtes Gebilde,

kann keinen reinen Kunstgenuß gewähren, sondern nur, wenn wir sie mit Freiheit denken. Die Natur ist also auch nicht als schön, sondern als höchst zweckmäßig zu betrachten und wir müssen sie aus uns reconstruiren, um sie als schön anzuschauen.

Siehst Du nun wohl ein, warum mir ein Gegenstand, als Naturproduct betrachtet, gar wohl ein wissenschaftliches Interesse erregen, als Mittel zu Erfüllung eines sinnlichen Genusses ein bedingtes Wohlgefallen einflößen kann, aber darum kein ästhetisches, das heißt ein solches, welches durch Wahrnehmung eines äußern Gegenstandes in dem Gemüthe erweckt wird? Ich muß den äußern Gegenstand erst in mich aufgenommen, zum Bild in mir verwandelt haben, ehe ich mich dessen im Gemüth erfreuen kann.

Du wirst nun wohl auch begreifen, von welcher Art mein Wohlgefallen an Italien ist. Wenn ich dies Land als Bild in mich aufgenommen habe und als solches anschaue, so befriedigt es die Anforderungen meiner Vernunft an Natur und Leben; mag das wirkliche Italien, nicht das als Bild an-

geschaute, auch Vieles haben, was anders zu wünschen wäre.

Laß Dir mit dieser Antwort genügen und verlange nicht, daß ich Dir die einzelnen Eigenschaften dieses Landes aufzähle, welche, in einen Begriff zusammengefaßt, nöthigen, es für schön anzuerkennen und für ein Paradies zu erklären.

Der Briefwechsel, ich möchte ihn ein schriftches Gespräch nennen, den wir hierüber geführt haben, hat uns in ein Gebiet der Untersuchung geleitet, in welchem wir Gegenstände von größerer Wichtigkeit zu erörtern gefunden, als die Frage selbst ist, von der wir ausgegangen sind.

Man kann doch außer der Frage: was ist gut? für den Denkenden keine wichtigere finden, als die: was ist schön?

Ich glaube letztere hinreichend beantwortet zu haben, so daß Dir nichts gegen meine Definition der Schönheit einzuwenden übrig bleibt.

Gefällt es Dir jedoch, die schriftliche Unterhaltung über diesen Gegenstand fortzusetzen, so können

erstens noch zwei wichtige Fragen in Bezug auf die Erörterung des Schönen gethan werden, welche aufzufinden ich Deinem Scharfsinn überlasse; und sodann sind noch verwandte Begriffe, Gegensätze und mancherlei damit in Beziehung Stehendes zu erläutern, was uns noch Stoff zu vielen Briefen geben kann.

Sechster Brief.

Es macht mir eine unaussprechliche Freude, mein theuerster Graf, daß Sie an dem Briefwechsel, der sich zwischen mir und Ihrem Freunde angesponnen hat, thätigen Antheil nehmen wollen, und gleich die erste Frage, welche Sie mir vorlegen, beweist Ihren eindringenden Scharfsinn, so daß ich mit Freuden sobald als möglich Ihrer rühmlichen Wißbegierde, so gut ich kann, zu genügen suchen werde. Sie fragen: Wie geht es zu, daß das Vernunftgemäße sinnlich anschaulich wird? oder: wie offenbart sich die Vernunft auf wahrnehmbare Weise? —

Ich möchte dies das Geheimnisvolle der Schönheit nennen; denn kaum reichen Worte aus, diese Tiefe zu ergründen. Das Schöne selbst antwortet unmittelbar darauf nur durch sein Daseyn.

Wer aber vermag das Geheimniß der Schöpfung zu lösen? Wer vermag den Geist in seiner Werkstätte zu belauschen? Oeffnen wir die geheimnißvolle Thüre, so ist er schon entflohen; er entzieht sich den Blicken und will nur in seinen Werken erkannt werden.

Ich befürchte, daß ich mich hierüber nicht ganz verständlich werde machen können. Nur Kunstsinnige werden ahnen, was ich meine und in sich selbst die Auflösung dieses Geheimnisses erkennen.

Erinnern Sie sich also meiner Schilderung des Zustandes der Seele, in welchem sie ganz in Anschauung eines Gegenstandes versenkt ist und jener Ansicht der Natur, welcher diese als der verkörperte Gott, als eine göttliche Offenbarung erscheint. Der Geist, wenn seine Thätigkeit ganz objectiv ist, erkennt da nur den Gegenstand, auf den seine Thätigkeit gerichtet ist. Die Thätigkeit des Geistes hat aber zwei Richtungen und ist als eine doppelte zu betrachten, deren Einigungspunct das höhere Bewußtseyn ist. Die andere Thätigkeit, die nach innen gerichtete, sich selbst anschauende, subjective, würde sich selbst

nicht erkennen ohne Gegensatz; und diesen findet sie in dem Gegenstande, der die objective, in's Unendliche hinstrebende Thätigkeit fixirt, und so kommt das Ich zum Bewußtseyn, daß es denkt, also zum Selbstbewußtseyn und zum Wissen des Gedachten, des Gegenstandes. Wie wir auf einem sanft dahingleitenden Kahne die stete Bewegung desselben nur an den am Ufer wechselnden Gegenständen gewahr werden, oder wie wir das reine Spiegelglas selbst nicht sehen, sondern das Bild, welches sich darin spiegelt, und dadurch wissen, daß ein Spiegel da ist, oder das Auge sich selbst nicht sieht, sondern nur das vom Auge aufgenommene Bild und dadurch seine Sehkraft erkennt: so die Seele, welche durch einen Gegenstand, den sie denkt, als das, was da denkt, sich selbst anschaut. Es ist also kein Wissen ohne Selbstbewußtseyn und kein Selbstbewußtseyn ohne ein Wissen möglich. Die Ausdrücke: Duplicität der Thätigkeit des Ichs, objective und subjective Richtung sind doch eigentlich nur bildlich, um die Reflexion über das Schauen und Schaffen des Geistes anschaulich zu machen. So sind auch jene Unterscheidungen von Thätigkeiten nur zum Behuf der Reflexion gemacht

und verschiedene Beziehungen ein und derselben Thätigkeit der Denkkraft. Es ist ein und dasselbe Wesen, welches in uns einen Gegenstand denkt und sich selbst als das, was den Gegenstand denkt, und auf diese Weise schaut. Es ist die Seele, die sich selbst in einem Gedanken anschaut; und ein Gedanke, der Gegenstand ihrer Thätigkeit ist, wird von ihr und in ihr selbst angeschaut. Man kann also die Anschauung eines Gegenstandes als das Medium der Selbstanschauung der Seele betrachten. So ist es in allen Beziehungen, unter welchen wir die Thätigkeit der Seele, oder sie selbst betrachten mögen. Die Vernunft ist also im angeschauten Vernunftgemäßen angeschaut, der Wille wird zur That und in dieser erkannt. Der Künstler steht, wie der Colossus zu Rhodus, mit seinen Füßen auf zwei Welttheilen, der geistigen und der materiellen Welt. Ahnen Sie nun wohl das Walten der Phantasie, welche das Bildende im Bilde, das Denkende im Gedanken, das Anschauende im Anschaulichen hervortreten läßt? Wie die Einbildungskraft ein von außen nach innen Hineinbilden, ein inneres Abbilden der äußern Dinge bezeichnet, so ist die Phantasie ein von

innen Herausbilden. Der Künstler denkt und fühlt in Bildern, die Forderung seiner Vernunft steht als das Geforderte vor ihm, der tiefe Seelenschmerz ist das Bild voll inniger Trauer, die höchste Freude seines Gemüths steht in lebensvoller Gestalt vor ihm. Seine Hand hat nur das nachzubilden, was vor seiner Seele steht, und wenn er dies vermag, bildet er seine Seele ab. Der Verstand hat nicht erst ein Schema aller Eigenschaften zu entwerfen, welche einem Begriffe zukommen, und das Auge in der Welt umherzuschauen und Aehnliches zu suchen; denn als ein ausgebildetes, zusammenhängendes Ganze tritt der Gedanke vor die Seele des Künstlers. Eben so auch die musikalische Seele! Sie jubelt in Klängen und klagt in Tönen. Daher ist in aller Kunst eine gewisse Bewußtlosigkeit und doch auch ein höchst Bewußtes. Bewußtlos seiner ist sich das Bildende, und nur des Bildes bewußt und wieder seiner sich höchst bewußt im Gebildeten. Daß aber Bild, Gebildetes und Bildendes einander völlig gleich seyn müssen, geht daraus hervor, weil dieses in jenem sich anschaut.

Die Vernunft ist in allen Fällen eine Autonomie

und nicht blos in praktischem Sinne gesetzgebend, sondern auch den Sinnen gebietend, fordert sie Wahrnehmungen, bestimmt solche, wie sie seyn sollen, und wird als solche Kunstsinn genannt. Gerade so, wie die Sinne das freie Wollen nicht bestimmen, sondern die Gesetze des freien Willens durch die Vernunft vorgeschrieben werden, sollte auch nie gethan werden, was sie fordert, und keine Handlung die Idee der Tugend erfüllen, so ist es auch mit der Vernunft als Kunstvermögen, wo sie verlangt, was seyn und erscheinen sollte, wenn es auch keine Wahrnehmung vielleicht giebt, die denen von der Vernunft geforderten gleicht; so daß also die Realität immer hinter der Forderung des Kunstsinns zurückbliebe. Immerhin fordert sie Schönheit von der Sinnenwelt und ist insofern der Sinnenwelt gesetzgebend, wie sie es für das Praktische ist, worauf sie Kant allein beschränken will. Da sie aber der letzte und oberste Grund aller Gesetzgebung ist, so ist keine weitere Läuterung und Erklärung möglich. Es läßt sich also von der Schönheit kein empirisches Princip, noch eine Erklärung geben, sondern nur eine Anschauung. In dieser Anschauung des Schö-

nen erkennt sich nun die Vernunft selbst wieder als das, was Schönheit fordert, und so wird immer ein Inneres in einem Aeußern angeschaut und beides immer gegenseitig auf einander bezogen. Dies ist, soviel ich von dem Geheimnißvollen der Schönheit, in welcher sich die Vernunft selbst als ein Aeußres erkennt und offenbart, zu enthüllen vermag.

Ich stand diesen Morgen vor der Venus von Capua [12]). Ich fühlte ihre freudig erhebende Gegenwart. Die entwickelte volle Gestalt, welche die Arme nach der linken Seite, wohin sich die ganze Stellung wendet, mit Anmuth bewegt, weil der Kraft die Fülle der Glieder keine Bürde ist, gab mir die Anschauung hoher vollendeter Weiblichkeit und das, was Bild ist, ward Gedanke in mir, wie umgekehrt im Künstler der Gedanke Bild war.

Meine Vernunft erkannte im Bilde, was sie von dem Begriff der Weiblichkeit forderte, und doch

---

12) Die Venus von Capua, jetzt im Museo zu Neapel, ist wol das schönste Frauenbild. In der Stellung gleicht sie sehr der berühmten Venus von Melos, welche ihr aber weit an Schönheit nachsteht.

war es kein abstracter Begriff, sondern ein Concretes, ein mit der Erscheinung ganz verwachsenes Eins geworden. Die Vernunft ist es ja eben, welche die Ideen bestimmt und bildet und so unabhängig von äußrer Wahrnehmung eine Welt erschafft, die von der Kunst dargestellt wird. Also ist alle Kunst nur Darstellung innerer Gebilde und diese Darstellungen, welche sinnlich wahrnehmbare sind, offenbaren also das innere Bildende, die Vernunft, welche als Bildungsvermögen Phantasie genannt wird. So offenbart sich die Vernunft durch die Kunst auf sinnlich wahrnehmbare Weise.

Fühlen Sie, mein junger philosophischer Freund, der mir die schwere Frage vorlegte, in sich die zeugende Kraft des Künstlers, so wird Ihr Inneres über das Geheimnißvolle der Schönheit Ihnen weitern und mehr Aufschluß geben, als es meine Worte vermögen.

Siebenter Brief.

Dank sei dem Himmel! daß der kleine, böse schöne Geist, der Doctor, von Euch gewichen ist! Ich hatte also doch richtig geschlossen, daß jener die Philosophie bespöttelnde Brief und die kleinen Angriffe, die er enthielt, nicht von Deinem Herzen, noch aus Deinem Kopfe kamen. Es freut mich, daß Du den Faden unserer Untersuchung fortspinnen willst und daß Graf Wilhelm so lebhaften Antheil daran nimmt.

Die beiden Fragen, welche ich Dir zu thun überließ, sind von Dir und Deinem Zöglinge scharfsinnig aufgeworfen worden und ich weiß nicht, ob ich sie ebenso werde beantworten können. Besonders bangt es mir vor der, welche Graf Wilhelm mir vorlegt.

Die Frage, welche Du an mich richtest, ist ganz dem Charakter des Pädagogen angemessen, und die, worüber unser Freund Aufschluß verlangt, bezeichnet seinen eindringenden, wißbegierigen Geist.

Du fragst: Ist denn das Wohlgefallen am Schönen so rein und absichtslos, wie es die Theorie aufstellt? Dies ist nicht ganz dieselbe Frage, welche ich erwartete; sie liegt ihr aber nahe.

Das Wohlgefallen am Schönen muß, als ein solches, immer rein von Absichten seyn; sonst wäre es kein Wohlgefallen am Schönen. Wohlgefallen kann man nur an dem finden, was ohne weitern Zweck, oder Absicht die Vernunft befriedigt. Vergnügen aber kann man sogar an dem, was nicht schön ist, haben, wenn dadurch einem Verlangen, einem Bedürfniß, oder Gelüste genügt wird. Das Vergnügen setzt einen besondern Zweck voraus, dem Genüge geleistet wird. Ob nun ein übrigens geistreicher, für die Schönheit noch nicht abgestumpfter, sinnlicher Mensch, beim Anblick eines schönen Bildes, außer dem Wohlgefallen durch Befriedigung

seiner Vernunft, auch noch ein wollüstiges Vergnügen empfinden kann, geht uns hier nichts an. Wenn auch Wohlgefallen und Vergnügen in einem und demselben Augenblicke stattfinden können, so sind doch beide so verschiedener Art, daß sie nichts mit einander zu schaffen haben, so daß wir ein jedes für sich betrachten müssen. Wie in einem Gefäße Oel und Wasser beisammen seyn können, ohne daß beide sich vermischen, so kann in einem Gemüthe sinnliches Vergnügen und geistiges Wohlgefallen zusammen stattfinden, ohne daß sie mit einander Ein Gefühl ausmachten. Wir müssen nur dafür sorgen, daß die sinnlichen Empfindungen das Gemüth nicht ganz einnehmen, nicht vorherrschend werden und es für die zartern und leisern Gefühle des geistigen Wohlgefallens abstümpfen und unempfänglich machen. Das Reizende macht Vergnügen, das Schöne erweckt Wohlgefallen. Ueber das Vergnügen mag der Moralist richten; es ist nicht unbedingt verwerflich. Ueber das Wohlgefallen am Schönen weiter nachzudenken, ist unsere Aufgabe; es ist an sich unbedingt und rein. Der Geist erhebt sich beim Anblick des Schönen durch die sinnliche Wahrnehmung zur

geistigen Anschauung seiner selbst und erkennt in sich ein unbedingtes Wohlgefallen.

Wie in einem Gemüthe und in einem Momente, ohne daß eins das andere aufhebt oder verdrängt, sinnliches Vergnügen und geistiges Wohlgefallen stattfinden können, bringen Göthe's römische Elegien zur klaren Anschauung; und der große Dichter hat hierin auf eine bewundrungswürdige Weise bewiesen, wie er das, was in der geheimnißvollen Tiefe der Menschenbrust sich regt, zur Anschauung zu bringen vermag, und zwar nicht wie ein Anatom, der das Herz zerlegt, um es kennen zu lernen, sondern, wie ein Künstler, an dessen Bilde wir des lebenden Herzens Pulsschläge erkennen.

Dies war also eigentlich nicht bestimmt die Frage, welche ich zur Aufgabe verlangte; indeß ist es doch auch gut, daß es zur Sprache kam, wie Vergnügen und Wohlgefallen, reizend und schön, sich unterscheiden, zumal da diese Begriffe so oft mit einander verwechselt werden, obwol sie bei genauer Prüfung nicht zu verwechseln sind.

Die Frage, auf welche ich hindeuten wollte, ist vielmehr die: Giebt es nicht gemischte, mit einander vereinbare Gefühle? und welches sind die mit dem Wohlgefallen am Schönen vereinbaren? Diese Frage läßt sich so beantworten:

Das subjective Merkmal des Schönen ist das Gefühl der Befriedigung, welches das Gemüth in sich selbst wahrnimmt, wenn die Anschauung einen schönen Gegenstand in sich aufnimmt. Die Verwandtschaft der Gefühle ist nur im Gemüthe selbst aufzusuchen und also mit dem, welches die Schönheit einflößt, sind nur die Gefühle der Befriedigung des Gemüths verwandt und vereinbar.

Zunächst ist mit dem Gefühl des Schönen das des Erhabenen verwandt, so daß eins in das andere überschmelzen kann. Beide sind ein unbedingtes, von keinem Zwecke geleitetes, aus keiner Befriedigung eines Bedürfnisses entsprungenes Wohlgefallen. Wer fühlte nicht z. B. von innigster, reinster Freude sich erhoben, beim Anblick des Feuermassen ausstoßenden und glühend überströmenden

Vesuvs? Und dieses Wohlgefallen beruht doch auf keiner Brauchbarkeit dieses, nur zu oft Zerstörung verbreitenden Berges. Wer sagen wollte, er befruchte doch die Erde, hat die Verwüstungen um Resina nicht gesehen und kennt die Fruchtbarkeit von Gegenden nicht, wo es keine Vulcane giebt.

Der große Tempel in Pästum, welcher durch seine mächtigen Säulen, Gebälke und Giebel den Gott vergegenwärtiget, der in diesem Heiligthume verehrt wurde, flößt ein Gefühl der Erhabenheit ein, welches das Gemüth mit Wohlgefallen erfüllt, und diese Tempel waren selbst damals, als die Zeit noch nichts an ihnen zerstört hatte, im gemeinen Sinn des Worts keine nützlichen Gebäude. Ein Oekonom würde, um Scheunen oder Ställe daraus zu machen, sie sehr umgestalten müssen.

Der Grund der Verschiedenheit des Erhabnen und Schönen kann also nicht im Gemüthe, sondern im Objecte aufgefunden werden und zwar in der Art und Weise, in welcher es auf das Gemüth einwirkt. Das Schöne wirkt unmittelbar durch seine Erscheinung auf das Gemüth und erweckt in ihm

das Gefühl des Wohlgefallens und der Freudigkeit; das Erhabene aber unmittelbar durch angestellten Vergleich, durch Beziehung des Aeußern auf das Innere.

Im Schönen erkennt der Geist ein mit ihm übereinstimmendes Aeußere und schaut sich mit Freuden im Schönen an; beim Erhabenen erkennt der Geist seine Ueberlegenheit gegen ein Objectives, und also die Verschiedenheit, und auf dieser erkannten Verschiedenheit der Macht beruht das Gefühl der Erhebung des Gemüths.

Erhaben ist ein durch eine angeschaute Größe uns zum Bewußtseyn gebrachtes Uebergewicht der intellectuellen Kraft über alle extensive Größe, wodurch sich unser Selbstgefühl erhebt; mit welcher Erhebung denn nothwendig ein Wohlgefallen an dem entsteht, was größer und gewaltiger ist, als das, womit es verglichen wird, das Gemüth aber mit Freudigkeit erfüllt wird, weil der Vergleich zum Vortheil der intellectuellen Größe oder Macht ausfällt, welche letztere auch dynamisch, Selbstkraft, selbstwirkend genannt wird. Erhabenheit ist

also das freudige Gefühl der intellectuellen Ueberlegenheit.

Daß aber dieses Bewußtseyn der Ueberlegenheit nur dann erst entstehen kann, wenn eine Kraft mit der andern gemessen, eine Größe mit einer andern verglichen wird, liegt darin, daß alles Große und Mächtige nur relativ ist, und erst mittelbar durch eine Vergleichung mit etwas Kleinerm, oder Schwächerm erkannt wird. Dahingegen wird das Schöne als solches an sich erkannt, und was nicht schön ist, wird durch Vergleichung mit Häßlichem nicht schön. Eine Dame, welche nicht zu den schönsten, aber klügsten gehörte, ohne jedoch Philosophin zu seyn und daher einsah, daß sie nicht eben schön war, wählte deßhalb lauter häßliche weibliche Umgebungen, wodurch sie aber doch Niemand schöner erschien. Unzweckmäßig war also diese Maßregel, wenn sie nicht etwa aus Eifersucht auf ihren Gemahl handelte.

Wenn aber in uns wirklich das Gefühl der Erhabenheit geweckt werden soll, so muß das, womit das Ueberlegene verglichen wird, nicht als klein

erscheinen. Groß und stark kann das Kleinere, oder Schwächere nur in Vergleich zu einem Dritten seyn, mit dem es wieder zusammengehalten wird. Der Sieg über einen weit schwächern Gegner kann nicht erfreuen und nicht Bewunderung erregen. Klüger seyn, als ein Thor, einen Stecknadelstich aushalten, kann keine Selbstzufriedenheit verschaffen.

Also ist beim Erhabenen wenigstens eine dreifache Vergleichung erforderlich. Es könnte auf den ersten Blick scheinen, als sei der dritte Gegenstand, der zum Maaß des zweiten dienen soll, überflüssig und es sei hinreichend, das Größere mit einem Kleinern zu vergleichen, um zu dem Gefühl der Erhabenheit zu gelangen. Dies ist aber keineswegs der Fall; denn wir müssen von der Macht und Größe dessen überzeugt seyn, was überwunden, oder übertroffen wird, um uns des noch Größern und Mächtigern zu erfreuen.

Einer meiner Freunde ließ auf seinem Gute, in einer flachen Gegend, einen Berg mit ungeheuern Kosten aufschütten und baute auf dessen Gipfel einen Tempel. Ohnerachtet nun dieser Berg in der Umgegend von zehn Meilen der größte Hügel unter

den kleinen, einander ziemlich gleichen Erhöhungen der ebenen Gegend, und der Tempel darauf weit größer war, als ein zweites Lusthäuschen in Form eines Triumphbogens, welches so angebracht war, daß man beide zugleich sehen konnte, so fühlte dennoch Niemand sich innerlich erhoben beim Anblick dieser theuern Spielerei, welche eine englische Anlage genannt wurde; nicht einmal diejenigen, welche noch keine größere Berge, als diesen künstlichen, gesehen hatten. Die Vergleichung zweier Größen also führt das Gefühl der Erhabenheit noch nicht herbei. Indeß ist es nicht nöthig, daß dieses dritte Kleinste unter den drei Größen, gegen welches die zweite Größe groß erscheint, stets vorhanden sei. Könnte man nicht einwenden, daß, da alle Größe kein positiver Begriff ist, der Vergleich von drei Größen noch nicht zureichend sei, das Größte unter diesen dreien für absolut groß anzustaunen; daß also der Vergleich zwischen Größen bis ins Unendliche fortgesetzt werden könne, ohne daß es jemals zum Gefühl des Erhabenen käme, welches nur ein Uebergroßes, nur das, was ein anerkanntes Großes noch übertrifft, einflößen kann?

Dies ist auch in der That bei dem mathematischen Messen der Natur der Fall. Der Astronom bringt kein Gefühl der Erhabenheit hervor, wenn er uns Größen von Welträumen aufzählt; denn, wenn er auch die Entfernung des letzten, dem Auge noch erreichbaren Sternes berechnet hat, so denkt er sich doch dort nicht das Weltende, sondern darüber hinaus immer noch einen unermeßlichen Raum, und so kann eine Größenmessung des Realen ins Unendliche fortschreiten, so daß die aufgefundene Größe immer wieder zu einer Kleinheit wird. Dies ist ein offenbarer Beweis, daß ein Vergleichen von realen und mathematisch berechenbaren Größen nicht zum Gefühl der Erhabenheit führt. Daher erscheinen uns die großen Astronomen nicht als Berechner des Weltbaus erhaben, sondern als Weltbaumeister und Dichter, in wiefern sie die Idee eines Weltbaus innen anschaun und so unser Gemüth über alles Maaß und Meßbare erheben.

Dieser dritte Gegenstand nun, der uns die Ueberzeugung giebt, daß ein Mächtiges oder Großes übertroffen wurde, muß in dem Gemüth des An-

schauenden liegen; denn jedes Reale ist nur relativ groß. Wenn uns ein Reales von seiner Größe überzeugen soll, so müssen wir es nach einem idealen Maaße, mit einem Größenbegriff messen. Dieser Größenbegriff ist die Norm für die Größe eines Dinges und der ideale dritte Vergleichsgegenstand. Ohne daß Jemand das Größte in jeder Art gesehen hat, trägt er doch ein bestimmtes Maaß für jedes Ding in seiner Art, in sich, welches er für die Gränze der möglichen Größe eines Gegenstands einer bestimmten Art hält. Die Erfahrung lehrt, daß dieses Maas bei Leuten von wenig Erfahrung gewöhnlich übermäßig ist, daß sie, mit andern Worten, eine zu große Erwartung von Dingen haben, die sie noch nicht kannten. Wer in einer flachen Gegend geboren ist und niemals hohe Berge gesehen hat, wird in sich doch eine Norm für die mittlere Größe von Gebirgen entworfen haben. Zu diesem Begriffe einer Normalgröße gelangen wir aber nicht auf dem Wege des Verstandes. Wenn wir die Höhenmessungen aller Gebirge der Erde mit einander verglichen und daraus eine mittlere Gebirgshöhe durch Berechnung herauszögen, so würde dieser Zahlenbe-

griff eine Vorstellung, aber keine Anschauung einer Größe seyn, und wir würden, wenn wir dann ein Gebirge sähen, doch eigentlich nicht wissen, ob es größer oder kleiner sei, als das Zahlenmaaß.

Wenn wir aber etwas in der Wirklichkeit für groß darum anerkennen, weil es dem innern idealen Größenmaaße oder Bilde, welches die Phantasie entworfen hat, gleichkommt, oder es wohl gar übertrifft, so nennen wir es großartig; und wenn dieses anschaulich Große noch von einem Dritten übertroffen wird, so entsteht das Gefühl der Erhebung in uns. Dieses Höchste, dieses Maximum, muß aber nothwendig wieder auf einer intellectuellen Anschauung beruhen; denn ein äußerlich, räumlich Größtes ist wegen der Unendlichkeit des Raums nicht denkbar. Nur die Unendlichkeit selbst, welche aber nicht sinnlich angeschaut werden kann, ist als das absolut Allergrößte, als Maximum zu betrachten, wie die göttliche Allmacht als Maximum aller Macht. Dies sind aber Ideen, höchste Vernunftbegriffe, und wenn nun ein, mit dem Normalmaaße für äußere Größe oder Kraft verglichener und dadurch für großartig anerkannter Gegenstand uns dennoch gegen jene Ideen als klein

erscheint, so erregen diese in uns das Gefühl der Erhabenheit, nicht das reale Große, welches gegen die Idee der Unendlichkeit, oder Allmacht klein erscheint. Eine Freudigkeit erfüllt die Seele, in welcher diese Idee vom Unendlichen durch ein beschränktes endlich Großes vermittelt und angeregt wird, und sie fühlt sich erhoben über Maaß und Schranke des Wirklichen; sie wird sich mit freudigem Wohlgefallen bewußt, daß sie es ist, welche vermag das Unendliche zu denken, daß diese Ideen in ihr ruhen und Raum finden, und welcher kein äußeres Große sich gleich stellen kann. Dieses Gefühl der Erhabenheit ist also ein subjectives; das Ich wird durch eine äußere anerkannte Größe zur Selbstanschauung hingeleitet, zur Erkenntniß und Anschauung ihrer Thätigkeit und Denkkraft. Es ist also eine subjective Anschauung.

Unbegreiflich ist es mir daher, wie viele Philosophen, und selbst der große Kant [13]) ein Erha-

---

13) Kant hat zwar in seiner Kritik d. Urtheilskraft von einer Eintheilung des Erhabenen in ein mathematisch und ein dynamisch Erhabenes gesprochen, in wiefern man die Natur als eine Größe, welche uns

benes von zweierlei Art, ein mathematisch und ein dynamisch Erhabenes, unterscheiden wollen. Da das

---

Gegenstände der Messung giebt, oder als eine Macht betrachtet, welcher aber Beides, Größe und Macht, als unendlich klein gegen die Idee der Unendlichkeit und schwach gegen das Gefühl der sittlichen Würde des Menschen erscheint. Daher sagt denn auch Kant §. 26. an mehrern Stellen: da aber dieses Grundmaaß ein sich selbst widersprechender Begriff ist (wegen der Unmöglichkeit der absoluten Totalität eines Progressus ohne Ende); so muß diejenige Größe eines Naturobjectes, an welche die Einbildungskraft ihr ganzes Vermögen der Zusammenfassung fruchtlos verwendet, den Begriff der Natur auf ein übersinnliches Substrat (welches ihr und zugleich unserm Vermögen zu denken zum Grunde liegt) führen, welches über allen Maaßstab der Sinne groß ist und daher nicht sowol den Gegenstand, als vielmehr die Gemüthsstimmung in Schätzung desselben, als erhaben beurtheilen läßt." An einem andern Orte sagt Kant in eben diesem §. 26: „Man sieht hieraus auch, daß die wahre Erhabenheit nur im Gemüthe des Urtheilenden, nicht in dem Naturobjecte, dessen Beurtheilung diese Stimmung desselben veranlaßt, müsse gesucht werden." Und ferner: „Nun liegt das Erhabene, bei der ästhetischen Beurtheilung eines so unermeßlichen Gan-

zen, nicht sowohl in der Größe der Zahl, als darin, daß wir im Fortschreiten immer auf desto größere Einheiten gelangen; wozu die systematische Abtheilung des Weltgebäudes beträgt, die uns alles Große in der Natur immer wiederum als klein, eigentlich aber unsere Einbildungskraft in ihrer ganzen Gränzlosigkeit, und mit ihr die Natur als gegen die Idee der Vernunft, wenn sie eine ihnen angemessene Darstellung verschaffen soll, verschwindend vorstellt." Noch entschiedener spricht er sich hierüber beim dynamisch Erhabenen §. 28. aus, wie folgt: „Alles, was dieses Gefühl in uns erregt, wozu die Macht der Natur gehört, welche unsere Kräfte auffordert, heißt alsdann (obzwar uneigentlich) erhaben; und nur unter der Voraussetzung dieser Idee in uns und in Beziehung auf sie, sind wir fähig, zur Idee der Erhabenheit desjenigen Wesens zu gelangen, welches nicht blos durch seine Macht, die es in der Natur beweiset, innige Achtung in uns wirkt, sondern noch mehr durch das Vermögen, welches in uns gelegt ist, jene ohne Furcht zu beurtheilen, und unsere Bestimmung als über dieselbe erhaben zu denken."

Kant hebt also das an sich mathematisch und dynamisch Erhabene auf und sagt selbst, daß es nur

beruht, so ist es seinem Wesen nach subjectiv dynamisch. Der Gegenstand des Erhabenen ist ein innerer, ist das sich in seiner Ueberlegenheit anschauende Ich selbst. Ja selbst der äußere große Gegenstand, der das Gefühl der geistigen Erhebung und Größe nur vermittelt, aber selbst als klein gegen das geistige erscheinen muß, wird nicht nach einem geometrischen Maaße für groß erkannt, sondern nach einem von mehrern Größen abstrahirten Begriffe, einer idealen Norm und idealem Maaße von Großheit, und wird daher auch in dieser Rücksicht nicht einmal als eine mathematische Größe, als ein durch geometrische Messung für groß erkannter Gegenstand zu betrachten seyn.

So z. B. erfüllt uns ein Erhabenheitsgefühl, wenn wir den gestirnten Himmel erblicken; es ist das Gefühl, daß die Seele über diesen großen Anblick hinaus, in, dem sinnlichen Auge unerreichbare, Regionen eindringt, was die Seele freudig erhebt.

---

eine Erhabenheit im Gemüthe gäbe, welche nicht objectiv-mathematisch noch dynamisch, sondern Gefühl der intellectuellen Ueberlegenheit ist.

Doch der gestirnte Himmel ist es nicht, der uns an sich erhaben scheint, und wenn uns gar ein Astronom die Entfernungen und Größen der Sterne nach Meilen aufzählt, so verschwindet vielmehr alle Größe; denn was zu messen ist, muß gegen den Gedanken des Unermeßlichen unendlich klein erscheinen. Wahrscheinlich wurde diese Unterscheidung nur dadurch veranlaßt, daß diese Philosophen gleichsam einen Factor für das Facit der Rechnung ansahen und das Object des Erhabenen verkannten. Dies ist also auch eine Antinomie der Aesthetiker.

Das, was die Seele zum Bewußtwerden ihrer geistigen Ueberlegenheit gegen alles Endliche bringt, ist nicht selbst erhaben, sondern nur großartig, und doch hielten es viele Denker, außer Kant, für an sich erhaben. Es kann nämlich das Ich zu einer Anschauung seiner Ueberlegenheit, durch den Vergleich mit einer geometrisch meßbaren, oder einer physischen Macht kommen. Darum aber ist das Gefühl der Erhebung der Seele nicht das eine Mal mathematisch und das andere Mal dynamisch erhaben zu nennen. Es ist in allen Fällen dynamisch, das Ich

mag sich beim mathematisch Großen, aber in einem Raume beschränkten, bewußt werden, daß es die Idee der Unendlichkeit in sich aufnehmen kann, oder sich seiner sittlichen Kraft und Würde bewußt werden, wenn dem Menschen eine Gefahr droht und die Naturkräfte furchtbar mächtig sich zeigen.

Ein Berg, der größer ist, als ein anderer, scheint uns darum an sich nicht erhaben; wir finden ihn nur größer, als den andern, messen ein Begränztes mit einem Begränzten. Es giebt allerdings noch eine Seite, von welcher aus unser Gemüth erhoben wird und welche selbst eine subjective und sittliche Größe ist. Es ist dies ein sittlicher Charakter, der sich in großen Thaten, oder schweren Leiden verkündet. Ein Mensch von sittlicher Seite betrachtet, welcher größer ist als sein Unglück, kann uns erhaben scheinen, weil er in uns die Sittlichkeit zur Anschauung bringt. Dieser Mensch erscheint aber nur erhaben; er ist es nicht selbst, sondern das durch ihn vermittelte Bewußtseyn, daß die sittliche Kraft größer ist, als das Unglück. So ist denn auch kein Held als erhaben, sondern immer nur als großar-

tig zu betrachten; denn seine Thaten erwecken in uns selbst das Gefühl der sittlichen Menschenwürde und in unserm eignen Gemüth schauen wir diese an und fühlen uns erhoben. Alle objective Größe ist also nur der Anfangspunct zu dem Gefühl der Erhebung; die eisige Jungfrau, der Chimborasso, ja der leuchtende Sirius am Ende unserer Sonnenwelten, sind nur die Flugbreter, von wo aus sich mit den Schwingen der Phantasie der Menschengeist frei über Alles erhebt; ja der Tugendhafte in seiner eignen Größe zeigt nur auf eine Idee hin, die über ihm steht und die wir in uns selbst aufsuchen müssen.

Hiermit glaube ich Dir das Wesen des Erhabenen deutlich gemacht zu haben, sollte ich auch vielleicht langweilig geworden seyn, und Eines und dasselbe nur mit verschiedenen Worten und Wendungen wiederholt haben.

Die Philosophen haben ferner noch behauptet, daß nicht blos die Idee der Unendlichkeit des Raums, sondern auch die Idee der Ewigkeit das Gefühl der Erhabenheit in uns erwecken könnte, was nicht ge-

läugnet werden kann; doch haben sie vergessen zu sagen, wie wir durch einen Zeitraum, den wir für lang anerkennen, auf die innere Anschauung der über allen Vergleich längern Ewigkeit hingewiesen werden können. Da ein langer Zeitraum ein historischer Begriff ist, und nicht dieser, sondern nur jeder gegenwärtige Augenblick wahrgenommen wird, den der unmittelbar folgende sogleich wieder verschlingt, so daß demnach jedem Augenblicke in der unendlichen Aufeinanderfolge der Augenblicke nur eine absolut kurze Dauer zukommt und also gar keine Längenwahrnehmung zuläßt, so kann dadurch keine Vergleichung von Größen entstehen. Zwar sind mir in gewissen Gesellschaften die Augenblicke sehr lang erschienen und ich habe mir wol zum Troste gesagt: die Ewigkeit ist doch noch viel länger; dennoch habe ich nichts als Langeweile, keineswegs Erhebung des Gemüths gefühlt.

Zur Anschauung der Zeit kommt das Ich nur dadurch, daß es auf sich selbst reflectirt. Indem es sagt: ich bin, setzt das Ich auch eine Zeit, in der es ist, und wird so nur mittelbar zum Aner-

kennen einer Zeit genöthigt, ganz abgesehen von deren Kürze oder Dauer. Reflectirt das Ich nun weiter auf die Zeit, so erscheint die Ewigkeit selbst als eine Reihe unabläßig auf einander folgender Augenblicke, die Ewigkeit aber sowol, als jeder unendlich kurze Augenblick, als eine in dem Ich und durch dasselbe hervorgebrachte Anschauung; wodurch mithin gar kein objectiver Gegensatz möglich wird, es also auch zu keiner Vergleichung kommen kann, welche ein für das Gemüth erfreuliches Resultat gäbe. Da nun die Zeit nicht objectiv, sondern blos mittelbar und subjectiv angeschaut werden kann, so ist es auch keinem antiken und keinem guten Künstler überhaupt eingefallen, die Zeit, oder gar die Ewigkeit darstellen zu wollen, und der alte Mann mit Flügeln und der Sense erscheint uns wie ein gerupfter alter Vogel, oder ein verkappter Tod und ist eine geschmack- und sinnlose Erfindung der neuern Zeit. Nicht glücklicher sind Dichter darin; denn die Zeit entflieht ihren Darstellungen und widerstrebt aller Stätigkeit, Fixirung und also aller Darstellung. Die alten Dichter haben die Darstellung der Zeit in phantastische Mythen eingekleidet und nur

ägyptische Maler sie in ungeheuren Bildern, welche mehr Hieroglyphen als Kunstgebilde sind, darzustellen unternommen. Auch verbanden die Alten mit dem Bilde des Chronos nicht jene Zeitidee einer transscendentalen Aesthetik, sondern mehr die Idee der Kraft und Erzeugung, also die Idee der Causalität, wovon die eine allerdings immer auf die andere hindrängt [14]).

Noch eine Frage bleibt uns übrig in Beziehung des Erhabenen auf die Werke der bildenden Kunst.

Die Frage ist folgende: Wird durch ein Kunstwerk das Gefühl der geistigen Erhebung auch nur, wie durch die Erscheinungen in der Natur, vermittelt und veranlaßt? Oder, wenn Kunstwerke das

14) Vergleiche Creuzer's Symbolik I. 100. II. 439. III. 292. 305. 309. 311. Besonders tiefsinnig ist, was Creuzer sagt: „Eben darum kann nach einer andern Ansicht derselbe Kronos als das Absolute, in Gegensatz gegen Jupiter als das Intelligible genommen werden." Kronos also als Ewigkeit, Jupiter als successive Zeitanschauung und Form der Realität.

Erhabene in ihrem Daseyn darstellen, müssen wir sie nicht für erhabene Gegenstände an sich anerkennen? —

Auf den ersten Theil der Frage müssen wir mit Ja, auf den andern mit Nein antworten. Ein jedes Kunstwerk, es mag uns nun eine dynamische, oder mathematische Größe darstellen, ist immer ein begränztes Object und daher nicht das Unbegränzte, was allein erhaben ist.

Wenn ich die Tempel in Pästum vor mir sehe, deren mächtiger Bau großartig, ruhig und fest auf dem einfachen Hintergrunde des Meeres und reinen Himmels sich mir darstellt, so erkenne ich zwar ihre Größe und die edlen, einfachen Verhältnisse ihrer Theile an; allein sie erwecken nur in mir die Idee einer unbegränzten Größe. Sie selbst können mir nicht als das Maximum aller Größe, als unendlich groß erscheinen, sie vermitteln vielmehr immer nur durch eine relative Größe die Idee der Unendlichkeit. In jener, in einem Sessel ruhenden edlen Frau, die wir in der Statue der Agrip-

pina [15]) im hiesigen Museo erblicken, stellt sich uns ein großer, fester Charakter dar. Diese sorgenvollen, aber ruhigen Züge, diese edle und bequeme Haltung der ganzen Gestalt überzeugen uns, daß nicht Fühllosigkeit, sondern eine Kraft des Gemüths diesen Charakter vor niederbeugendem Kummer schützt. Obwol nun hier eine sittliche Größe in einem plastischen Kunstwerke veranschaulicht wird, und wir diesem festen, edlen Charakter unsere Achtung nicht versagen können, so vergegenwärtigt sich in ihm doch noch nicht die sittliche Würde der Menschheit, die höchste sittliche Vernunft selbst, sondern immer nur ein edles Individuum, in seiner Abgränzung und menschlichen Beschränktheit. Indem hierdurch in uns die Idee des absoluten sittlichen Willens erweckt wird, fühlen wir unser Gemüth erhoben und die Freudigkeit des Gefühls der Erhabenheit tritt ein. Also können auch Kunstwerke nur das Gefühl der Erhabenheit veranlassen und vermitteln.

---

15) Winckelmann's Werke, 6. Theil. 2. Abtheilung, Note 1204.

Auch die Dichtkunst kann uns einen sittlichen Charakter immer nur in seiner menschlichen Beschränktheit, unter den Bedingungen von Umständen, Temperament u. s. w. darstellen. Will sie es weiter treiben und die höchste Sittlichkeit und Gesetzmäßigkeit darstellen, so überschreitet sie die Gränze ihrer Möglichkeit, sie will als gesetzgebende Moral auftreten. Dann aber wird sie entweder ein todtes, anatomisch-moralisches Präparat hervorbringen, was, je höher es stände, um so formloser seyn würde; oder sie würde als reines Moralgesetz keinen Gegensatz außer sich finden, gegen den sie als erhaben schiene. Das moralische Gefühl ist an sich unstreitig die absolute dynamische Größe; allein eben darum findet hier keine Steigerung mehr statt, also auch kein Gefühl der Erhebung.

Indeß verhält es sich doch mit den Kunstwerken, welche das Gefühl der Erhabenheit vermitteln, etwas anders, als mit den Naturerscheinungen. Von der Großheit dieser müssen wir erst durch Messung, mit einem idealen Maße, überzeugt werden. Bei den Kunstwerken ist dies nicht der Fall; denn diese

sind schon nach einem idealen Größenmaaße gebildet, sind die Darstellung einer Idealgröße, sind selbst großartig an sich, Maaß und Gemessenes in Einem, und wir brauchen keine niedere Potenz, um durch Vergleichung uns von der Großheit des Kunstgegenstandes zu überzeugen, durch welchen das Gefühl der Erhabenheit in uns geweckt wird.

Daß hier jener ideale Größenbegriff und nicht ein Zollmaaß gemeint ist, daß also ein Bild von wenig Zoll Größe sehr großartig seyn und die Gefühle des Erhabenen vermitteln kann, darf ich nicht erst erwähnen. Daß ein Kunstwerk schön seyn und auch das Gefühl der Erhabenheit in uns erwecken kann, geht aus dem Wesen des Schönen und Erhabenen hervor; welche zwar verschieden, aber nicht sich aufhebend entgegengesetzt sind.

Als Beispiel kann hier die soeben angeführte Statue der Agrippina dienen. In ihr stellt sich ein Vernunftgemäßes in sinnenfälliger Form dar und ist darum schön; indem nun dies Vernunftgemäße eine dynamische Potenz ist, vermittelt sie das Gefühl der Erhabenheit in uns.

Endlich geht aus diesen Betrachtungen noch das hervor, daß man, um sich richtig auszudrücken, immer sagen sollte: der Gegenstand ist schön, nicht blos: er erweckt das Gefühl der Schönheit in uns; denn das Schöne ist selbst schön. Dahingegen sollte man niemals ein Ding erhaben nennen, sondern so sprechen: dieser Gegenstand ist großartig und erweckt in uns das Gefühl der Erhabenheit. Darum aber wollen wir Niemand tadeln, wenn er der Kürze halber etwas erhaben nennt, uns jedoch immer dessen errinnern, was darunter verstanden werden muß.

Ich muß Dich nun noch mit etwas Anderm unterhalten, was mir nahe geht. Du wirst geahnet haben, daß zwischen meinem Schiffer Saverio und des alten Fischers Tochter, Raffaele, ein liebevolles Verhältniß, dessen sie sich kaum selbst bewußt waren, statt fand. Als sie es fühlten, brach die Leidenschaft in hohe Flammen aus und Beide bestürmten den Alten um seine Einwilligung. Roderico, wohl an Feuerausbrüche des Vesuvs, nicht seiner ernsten Tochter gewöhnt, überrascht, aber

auch von den Stürmen des Meeres, denen er oft unerschrocken Trotz geboten, an Seele wie am Körper abgehärtet, sagte trotzig: Nein. Der Schreck über diese Antwort versteinerte Saverio und Raffaelen zu zwei schönen trauervollen Marmorbildern. Erst mit einem Strom von Thränen kehrten in Raffaelen Zeichen des Lebens zurück, und Saverio küßte sie zum Abschied auf's Auge in Gegenwart des Vaters. Als ächter Italiener entbrannte der Alte über diese Kühnheit in wildem Zorn und griff nach einem Messer, Saverio nach dem seinen; Raffaele schrie vor Entsetzen laut auf und sprang zwischen die Wüthenden. Das brachte Beide zur Besinnung, und Saverio entfloh.

Nein ist bald gesagt und oft schwer zurückzunehmen, zumal für einen so starren Sinn, wie der des alten Fischers. Raffaele blieb bleich und stumm. Roderico war mürrisch; ihm selbst schien etwas zu fehlen, seitdem ihm der rüstige Saverio nicht mehr zur Hand ging. Seine in Liebe aufblühende, jetzt bleiche Tochter machte ihm keine Freude mehr. Als ich nun sah, daß der Alte den Unmuth so in sich

umher wälzte, wie einen Stein, der ihm auf dem Herzen drückte, hielt ich es für rathsam, als Vermittler einzutreten. Ich hatte mich aber geirrt: der Alte war härter, als ich glaubte. Ich stellte ihm vor, daß Saverio ein braver Junge sei, daß der Kuß das Mädchen, das er liebe und lassen solle, nicht beschimpfe, daß er seinem Ehrgefühl, nach italienischer Denkungsweise, schon Genüge geleistet habe, als er auf des Jünglings Brust das Messer zuckte, und daß Saverio sich nur vertheidigt, ihn aber nicht angegriffen und nicht verwundet hätte. Aber ich fand kein Gehör. Der Alte behauptete, Saverio sei noch ein Kind, er habe sich noch nicht erprobt, noch nichts versucht und sich verdient. Nun erzählte Roderico, in wie viel Stürmen, wie oft er an der barbarischen Küste gewesen sei, wie oft auf der Corallenfischerei, ehe er geheirathet habe. Und, fuhr er fort, mein Haus am Meere und meinen Weingarten, das Eigenthum meiner Familie seit Virgils Zeiten, und meine Tochter, Alles was mein ist, sollte ich ihm geben? Roderico, dessen Ruhm ausgebreitet ist, so weit wie das Meer, giebt sein Eigenthum Keinem, dessen Namen man kaum in Ischia

und Capri, höchstens in Castell a Mare und Sorrento nennt, wohin er Fremde spazieren fährt, schloß er seine bombastische Rede, mit einem stolzen Seitenblick auf mich. Alles, was ich nach wiederholten Versuchen über Roderico vermochte, war, daß er dem Saverio seine Tochter verspreche, wenn dieser sich etwas versucht hätte. Es wurde ausgemacht, Saverio solle zuvörderst nach den afrikanischen Küsten auf Corallenfischerei ausgehen und wenn er sich als brav erprobt hätte, Raffaele's Hand bekommen.

Schon heute ist Saverio unter Segel und möge die Göttin, die dem Meer entstieg, die Liebenden beschützen!

Achter Brief.

Dein Brief hat mir in doppelter Hinsicht Freude gemacht. Einmal hast du mich ganz verstanden und nicht misdeutet wie Viele, welche es fast für einen Frevel halten, wenn behauptet wird, das Erhabene sei in uns, aber die Dinge außer uns seien nicht erhaben, sondern nur großartig. Sodann zeigst Du ein fühlend Herz und Mitleid mit den Menschen, an denen ich Antheil nehme. Du versicherst mich, daß Dich Raffaele's Schicksal interessire und gerührt habe.

Und da nehmen wir ja sogleich wieder ein Gefühl wahr, welches sich mit dem Schönen vereinen läßt. Ein schönes Auge, in welchem eine Thräne glänzt, rührt uns, erweckt unser Mitgefühl und erregt dadurch ein innigeres Interesse. Eine schöne trauernde Gestalt zieht uns an und die Wehmuth

umfließt die Schönheit wie ein mildes Mondlicht, welches über die Welt einen hohen, wunderbaren Zauber ausgießt.

Die Schönheit steht auf dem hohen Indifferenzpunct der Geister, woran weder Lust noch Schmerz reicht. Sie steht über Allem, was den Sterblichen berührt, und die Freuden, die sie uns gewährt, sind von keinem Interesse geleitet, sondern reiner Geistesgenuß. Aber die Gegenstände, an welchen wir die Schönheit wahrnehmen, können in sich den Schmerz aufnehmen und seine Merkmale an sich tragen. Wenn wir diese an dem Schönen wahrnehmen, so wird nicht allein eine Befriedigung der Vernunft durch die Vernunftgemäßheit der Schönheit eintreten, sondern zugleich wird durch die wahrgenommenen Zeichen des Leides in uns das Gefühl von sanftem Schmerz erregt: wir werden gerührt und der Gegenstand, den wir mit interessirtem Wohlgefallen für schön anerkennen, interessirt uns auch noch; denn er lenkt unsern Blick in unsere Brust, worin er ein gleiches Gefühl erweckte, wie das, dessen Ausdruck er an sich trägt, und der eben seine Erscheinung

noch inniger belebt, weil wir an ihm Zeichen des Gemüthslebens gewahr werden. Es gesellt sich also zu der uninteressirten unbedingten eine interessirte, durch den Ausdruck von einem Gemüthszustande bedingte Theilnahme; und wenn darum auch nicht behauptet werden kann, das Schöne werde im Schmerz schöner, und das unbedingte Wohlgefallen ein interessirtes und darum menschlicheres, so wird uns doch der Gegenstand lieb und, indem die fremde Thräne die eigne uns ins Auge lockt, fühlen wir eine menschliche Regung zugleich, welche in ein Bewußtseyn mit dem reinen Wohlgefallen an der Schönheit des Gegenstandes zusammenschmilzt, obwol wir das Wohlgefallen am Schönen und die Theilnahme und Regung der Rührung von einander unterscheiden müssen; denn diese ist ganz subjectiv, das Gemüth schaut sich selbst darinnen an und erkennt sich bewegt, die Schönheit aber wird objectiv erkannt. Erkennen jedoch der Schönheit und Gefühl menschlicher Rührung streiten nicht gegen einander; es entsteht also aus zwei Verträglichen, wenn auch Verschiedenen, ein gemischtes Gefühl des Wohlgefallens.

Auf Rührung soll es der Künstler beim Schö-

nen, wenn es der Gegenstand nicht mit sich bringt, nicht anlegen. Nur schlechte Künstler, welche sich nicht bis zur Schönheit erheben können, suchen durch Rührung ihren Werken Interesse zu geben, durch ein erregtes subjectives Gefühl den Beschauer zu bestechen und ihn mit einem, dem Schönen entfremdeten Wohlgefallen zu täuschen. Bringt es aber der Gegenstand mit sich, daß er das Gemüth rührt, so wollen wir dem Künstler nicht verbieten, daß er ein menschliches Interesse zu dem reinen Wohlgefallen mischt, und uns dieser Gefühle nicht erwehren, welche freilich uneigentlich schöne Gefühle heißen, bloß weil sie mit der Schönheit nicht in Widerspruch stehen, darum aber noch nicht nothwendig sittlicher Güte beiwohnen.

Als Beispiel sei mir erlaubt, hier ein Bild von Domenichino anzuführen, welches sich in der Capelle del Tesoro (in der Schatzcapelle) des Doms befindet. Es stellt einen Blinden dar, der durch einen Heiligen — ich glaube es ist der Heilige Januarius — sehend gemacht wird. Der Sehendgewordene erfreut sich des lang entbehrten Anblicks

seiner Freunde und der Erquickung des belebenden Lichts wieder, und Staunen und Entzücken bewegt die Zeugen dieses Wunders.

Indem wir nun in diesem Bilde die Schönheit mehrerer Gestalten anerkennen müssen, und durch diese eine Befriedigung der Vernunft fühlen, werden wir zugleich, wenn wir auf den Zustand unsers Gemüths reflectiren, gewahr, daß der Ausdruck von Gefühlen, der freudigen Rührung, der auf wunderbare Weise an Schmerz gränzt, ähnliche Gefühle in uns erweckt hat: wir werden gewahr, daß wir selbst gerührt sind.

Man könnte sagen, die Schönheit beruht auf einer Uebereinstimmung eines Objects mit der Vernunft, eines Objectiven und Intellectuellen; die Rührung auf einer Sympathie, welche zwischen einem Gemüthslebenszeichen und dem Gemüthe statt findet.

Da die Plastik in ihrer ganzen Würde nur durch Verwirklichung des Schönen im Raume auftritt, das Subjective aber, die Selbstwahrnehmungen des Gemüths, mehr einer andern Kunst als

Darstellungsgegenstand angehörig, durch die Werke der bildenden Kunst nur vermittelt und erregt werden können, so findet man unter den Werken dieser Kunst wenige, welche rührend genannt werden können. Die Malerei vermag noch eher rührende Gegenstände darzustellen, als die reine Plastik; denn diese entbehrt der Farbe, welche jener beim Darstellen von Gemüthsbewegungen zu Hülfe kommt. In Stein gehauene Thränen, die wohl an modernen Statuen bei Grabmalen vorkommen, sind wirklich etwas Abscheuliches. Dahingegen ist die Thräne, wie der Thautropfen, wol ein malerischer Gegenstand. Die Lilienfarbe des Kummers, das Aufleuchten der zagenden Liebe im Erröthen, und das Freudenfeuer der Augen vermag der Maler mit Farben zu schildern. Ganz besonders aber gehören die Darstellungen von Gemüthszuständen und also die rührenden Rückwirkungen auf unser eignes Gemüth dem Musiker und lyrischen Dichter. Die Musik entlockt nicht blos Thränen und Freude, sie kann selbst in Klängen weinen, jubeln, ja sogar lachen und ihr Rhythmus erlauscht das freudig beschleunigte, oder schmerzlich beklommene Pulsiren des Menschenherzens.

Die Dichtkunst vermag Alles in Worten darzustellen, was zum Selbstbewußtseyn kommt. Die Materie, in der sie darstellt, ist die Sprache; und diese wird vom Geiste selbst geschaffen und ausgebildet, welcher Gegenstand ihrer Darstellung ist. Sie vermag also auch die Gemüthszustände am unmittelbarsten und bestimmtesten zu schildern. Das höchste Beispiel, das die Poesie von Rührendem aufzuweisen hat, ist wohl die Erzählung in Dante's Hölle von Franziska und Paul Malatesta. —

Da Du so viel Antheil an der Fischerfamilie genommen hast, so darf ich Dir die neuesten Ereignisse, welche sich zugetragen haben, wol nicht vorenthalten.

Saverio segelte mit einer Spironaro ab. Nach Verlauf von etwa vier Wochen kam die Nachricht, daß er in den Wellen ohnweit Lampatusa sein Grab gefunden. Das kleine Schiff zertrümmerte ein Sturm und nur wenige von Saverio's Gefährten retteten sich. Einer von diesen kehrte mit einem von Malta kommenden Schiffe hieher zurück und brachte diese Nachricht unvorsichtig Roderico in Gegenwart

seiner Tochter, so daß diese hohe Gestalt wie vom Blitz getroffen zusammenstürzte. Sie kam wieder zum Leben, aber sie schien nicht zu leben. Sie weinte nicht, sie klagte nicht, sie wandelte wie eine Geistererscheinung einher. Wenn es Tag ward, stieg sie zur Orangelaube ihres Gartens hinan, welche auf einer Höhe liegt, von wo aus man weit in das Meer hinausschauen kann. Manchmal brach sie das Schweigen und sprach: Es ruft, es ruft! wenn in den Grotten am Gestade die Wellen dumpf ertönten. Dann setzte sie sich wieder nieder, wenn sie horchend rasch empor gesprungen war und sagte: Ach nein! es rufte nicht; ich komme aber schon. Andere Male stieg sie leise zum Ufer des Meeres herab, und sah lächelnd auf die glänzenden Fluthen, die ihr schmeichelnd die Füße küßten. Wenn aber das Meer in tiefer Stille ruhte, wenn keine Welle, kein Lüftchen sich regte und jubelnde Fischer singend auf Kähnen vorüberzogen, da gebot sie winkend, still zu seyn. Roderico wollte gehört haben, daß sie gesagt: Weckt nicht den Schlummerer, denn er bedarf Ruhe. So vergingen mehrere Tage; dann traten Merkmale eines heftigen Fiebers ein, in wel-

chem große Ermattung und wilde Phantasien abwechselten. Einmal erhob sie sich rasch von ihrem Lager, eilte aus der Hütte auf das Meer zu. Der Alte, der in einiger Entfernung davon arbeitete, wollte sie zurückrufen, da er sie nicht im Laufen aufhalten konnte. Als ob Raffaele den Geliebten kommen sehe und in ihre Arme schließen wollte, breitete sie sie aus, und eilte unaufhaltsam in die Fluth hinein, die sie gar nicht gewahr zu werden schien und welche sie anfangs trug, dann aber in ihr Bett hinabzog.

Der Vater stürzte sich in einen Kahn und zog seine entseelte Tochter ans Land. Vorgestern verließ er seine Hütte und trat als Laienbruder in den strengen Franziscaner-Orden ein.

Ich verlasse morgen Neapel und hoffe von Dir Briefe in Rom zu erhalten.

Neunter Brief.

Immer denke ich an Neapel und selbst mit einem schmerzlichsüßen Gefühle an den alten Fischer Roderico und seine Tochter zurück. Wie wunderbar ist es doch, daß der Schmerz oft unwiderstehlich in seine Tiefen hinablockt und wir uns willig darein versenken! Wenn die schmeichelnde Wehmuth leise uns beschleicht und wir uns ihr hingeben, so ist dies begreiflich, weil sie sich gern dem Schönen zugesellt, ihm ein menschliches Interesse verleiht und sie sich sanft dem Herzen anschmiegt. Aber wodurch hat der Schmerz der Seele etwas Genußreiches? —

Freilich nicht jeder Schmerz übt diese zaubrische Gewalt, nur der, welcher eine dynamische Größe uns anschauen läßt. Wenn der Mensch dem Zufall wehrlos unterliegt, so wenden wir gern unsere Blicke davon ab und suchen die Erinnerung daran loszuwerden. Wenn er aber im Kampf, sei es mit

einer äußern feindlichen Macht, oder einer großen Leidenschaft, unterliegt, so ist es die Anschauung dieser Kraft, oder die der Idee der Sittlichkeit, zu der sich unser Blick erhebt, und die mit dem Schmerz einen Genuß verbindet. Wir nennen es tragisch, wenn wir das Individuum untergehen und eine sittliche Idee siegreich hervorgehen sehen. Die theatralische Bearbeitung der Stella von Göthe ist ungeheuer tragisch. Die Liebe siegt; aber Fernando, der an ihr gefrevelt, mit ihren Gefühlen gespielt hat, geht von ihr besiegt unter. Aeußerst tragisch ist König Lear in seinem Wahnsinn, wo er träumt, Herrscher zu seyn und in tiefstes Elend und in Schmach gestürzt ist, wo Leidenschaften und Laster sich selbst zerstörend wüthen, und die Tugend und Unschuld in den ungeheuren Ausgang verstricken.

Die sittliche Idee kann direct und indirect sich in dem Kunstwerke zeigen. Direct verkündet sie sich im standhaften Prinzen, indirect zeigt sie sich in Lear; der Gegensatz treibt uns gewaltig auf die sittliche Idee hin und ist die hohe Ironie der Kunst. Die Ironie erhöht durch den Gegensatz die poetische

Wirkung. Selbst die Musik ist dieser Ironie fähig; denn es giebt eine verzweiflungsvolle Lustigkeit und herzzerreißende Allegros.

Die bildende Kunst ist die einzige, welcher die Ironie versagt ist, und ich kann mich weder eines Bildes erinnern, noch mir eins denken, welches durch seine Darstellung auf den Gegensatz hinwiese. Die bildende Kunst stellt ihrer Natur nach Alles als gegenwärtig dar; sie ist die Kunst der Verwirklichung der Ideen. Wollte sie uns z. B. durch die Darstellung des Lasters auf die Idee der Tugend hindrängen, so würden wir in ihrem Werke doch nur das Laster erkennen. Ihre Darstellungen sind daher auch direct tragisch.

Niobe [16]) in der Florentiner Sammlung und Laokoon hier im Vatican, sind die höchsten Werke, welche im Tragischen die Plastik hervorgebracht. So

16) Von der Gruppe der Niobe können wir keinen empfehlenswerthen Kupferstich anführen; denn Piranesis Blatt ist sehr mangelhaft. Von Laokoon ist im Mus. Napoleon eine vortreffliche Abbildung.

oft auch besonders letztere Gruppe beschrieben und abgebildet worden ist, so kann man sich doch von dem Eindrucke, den das Original hervorbringt, keine Vorstellung machen, ohne es gesehen zu haben. Der höchste physische und geistige Schmerz ist hier in eine Erscheinung, in einen Moment zusammengedrängt, und der Ausdruck dieser ungeheuern Empfindung, der das Individuum unterliegt, versinnlicht uns die menschliche Kraft und erhebt unser Gemüth dadurch, daß in ihm seine volle Kraft geweckt wird. Auch die neuere Kunst stellte ein Beispiel höchst tragischer Darstellung in der Grablegung von Raffael [17]) auf, welche sich in der Gallerie Borgheſe befindet. Es zerfällt dies Bild in zwei Hauptgruppen. Der entseelte Leichnam des Herrn drückt in seiner ganzen Erscheinung seine letzten Worte aus: Es ist vollbracht. Wie schwer das Zuvollbringende war, zeigt sich uns ebenfalls in dem, was wir erblicken. Doch

17) Die Grablegung, von Raffael gemalt, ist von Volpato gestochen, doch bald von Prof. Amsler in München ein noch vorzüglicherer und besonders treuerer Stich zu erwarten.

die um den Heiland Beschäftigten haben noch die Aufgabe des Lebens zu lösen, je nachdem sie ihnen nach Anlagen und Kräften zugemessen ist; Mühe und Schmerz haben sie noch zu tragen und das Hohe zu beweinen. Der heilige Leichnam bildet zu seinen Trägern und Begleitern einen erschütternden und zugleich erhebenden Gegensatz. Wir sehen Mühevolle und Leidensvolle, und einen der ausgelitten und überwunden hat. Das Individuum ging unter, aber die Idee starb nicht mit ihm, noch sein hoher Geist selbst. In der zweiten Gruppe erblicken wir die schmerzensreiche Mutter, welche physisch den Leiden der Seele unterliegt. Wie groß diese Leiden sind, dafür giebt die große unterliegende Kraft das Maaß, so wie der Ausdruck des Mitgefühls in den heiligen Frauen, welchen sie in die Arme sinkt und die sich bemühen, sie in's Leben zurückzurufen. Eins dient in diesem Bilde dem Andern zum Gewicht und Hebel, und auf dieser wechselseitigen Steigerung aller Theile unter einander beruht das Tragische dieses hohen Kunstwerks.

Du wirst aus dem hier Gesagten leicht die Verwandtschaft und Vereinbarkeit des Tragischen und

Erhabenen, so wie auch das Wohlgefallen des Gemüths an dem Tragischen aus der Verwandtschaft mit dem Erhabenen, erklären können. Denn tragisch ist, wo ein großer Schmerz zum Maas einer dynamischen Größe wird. Keinesweges sind Begebenheiten, die Grausen, Schreck und schmerzhafte Empfindungen erregen, schon an sich tragisch, weil sie uns heftig angreifen. So ist z. B. die grausame Hinrichtung des heiligen Erasmus, welchem lebendig die Eingeweide mit einem Rade aus dem Leibe herausgewunden werden, von Nicolas Poussin, kein tragisches, sondern ein Abscheu erweckendes Bild [18]). Hier hat sich der Maler die Darstellung des physischen Schmerzes zur Aufgabe gemacht und nur auf rohe Menschen stark einwirken wollen, die nur durch heftige Reizmittel angeregt werden können.

Ebenso ist Michel Angelo Caravaggio's berühmte Grablegung [19]) weder tragisch, noch erha-

---

18) Es ist gegenwärtig in dem Appartamento Borgia aufgestellt.

19) Michel Angelo Caravaggio's Grablegung war vormals in der Chiesa nuova in Rom und befindet sich gegen-

ben. Der Christus ist in diesem Bilde ein todter Mann, ohne daß er eine besonders lebhafte Theilnahme erwecken, noch fordern kann, und seine Begleiter sind Lastträger, welche stark genug sind, den schweren, todten Körper fortzuschleppen.

Nur das Kunstwerk ist tragisch, in welchem die Darstellung großer Schmerzen, oder Leiden das Maas einer dynamischen Größe ist, durch welche im Gemüthe das Gefühl des Erhabenen geweckt wird.

So ist es auch nicht Raffaelens Unglück und ihre Leiden, was mir ihr Andenken so lieb und unvergeßlich macht. Nicht dies, sondern daß ich an diesen Schmerzen die Kraft und Innigkeit ihrer Liebe ermesse, welche, wie die Sonne am Tage,

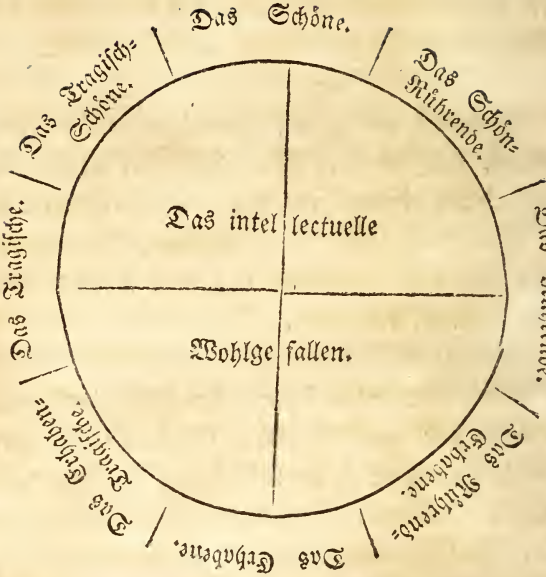
---

wärtig in der Sala Borgia in Rom. Diese Zimmerreihe, welche jetzt eine Sammlung von den größten Meisterwerken der Malerei enthält, ließ Papst Alexander IV. ausschmücken, und sie erhielt daher die Benennung Appartamento Borgia, weil dieser Papst aus dieser Familie entsprossen war.

selbst durch die trübsten, schwersten Gewitterwolken leuchtet, macht sie zum tragischen Gegenstande.

Doch laß uns zum Allgemeinen zurückkehren, und um uns die vier Haupttheile der Lehre vom Wohlgefallen einzuprägen, Einiges wiederholen und das Wechselverhältniß vom Schönen, Erhabenen, Rührenden und Tragischen nun auch in ihren Nebenbeziehungen betrachten.

Wir fanden schon beim ersten Blick eine Wahlverwandtschaft zwischen dem Schönen und Erhabenen und eine Uebereinstimmung zwischen dem Schönen, Rührenden, dem Erhabenen und Tragischen. Wir erkannten, worauf diese Uebereinstimmungen und Anziehungen beruhen, so wie, wodurch sie demnach von einander zu unterscheiden sind. Es lassen sich aber noch Nebenbeziehungen denken, woraus wieder neue Mischungen, man könnte sagen Nüancen des Gefühls, entstehen. Ich glaube Dir es am besten durch folgende Figur anschaulich zu machen, welche dem Kreise eines Compas ähnlich ist.



Denken wir uns das Schöne und das Erhabene als die beiden Pole des intellectuellen Wohlgefallens, so begegnen sich ihre Richtungen in diesem Mittelpuncte im Gemüthe. Eben so ist es mit den andern beiden Puncten, mit dem Tragischen und dem Rührenden, welche wieder in dem intel-

lectuellen Mittelpunct einander begegnen, aber auch dem Schönen und Erhabenen. Es kann etwas schön, erhaben, rührend und tragisch zugleich seyn; ~~erhaben~~, wenn wir es als vernunftgemäß erkennen; wenn durch seine objective Großheit das Uebergewicht sittlicher Würde und innerer Kraft zum Bewußtseyn des Gefühls gebracht wird; rührend, wenn wir subjectiv das Gefühl wahrnehmen, welches wir objectiv in der Erscheinung eines Gegenstandes anschauen und so eine Uebereinstimmung unsers innern mit einem Aeußern erkennen; und tragisch, wenn diese objective Größe, welche das Bewußtseyn der intellectuellen Ueberkraft vermittelt, eine dynamische Größe selbst ist. Wir mögen die Radien, von welchem Puncte der Sphäre des Wohlgefallens wir wollen, zum andern ziehn, immer begegnen sie sich in dem Einen Puncte.

Betrachten wir diese vier Hauptpuncte in ihren Nebenbeziehungen, so gehen sie wieder neue Verbindungen ein. Es entsteht ein tragisch Schönes, d. h. ein solches, welches wir als vernunftgemäß erkennen und das zugleich eine sittliche Würde zum Bewußtseyn bringt; ein erhaben Tragisches, in wel-

chem sich objective und subjective Größe paaren; ein rührend Erhabenes, in welchem wir eine Uebereinstimmung unsers Gemüths mit einer dynamischen Größe erkennen; und ein rührend Schönes, welches wir wieder als vernunftgemäß und zugleich in Uebereinstimmung mit dem erkennen, was wir in unserm Gemüth anschauen.

Du siehst, daß man die Beziehungen ins Unendliche vervielfältigen könnte, woraus unzählige Nüancen entstehen würden, welche aber alle einen Grundcharakter haben, nämlich den, daß sie nothwendig ein von keinem Zwecke bedingtes und abhängiges, von keinem äußern Interesse geleitetes, und von einer Freudigkeit der Seele begleitetes Wohlgefallen erregen. Hiermit wäre denn der Zauberkreis der Schönheit und des Wohlgefälligen abgeschlossen.

Zehnter Brief.

Du willst den Briefwechsel über den unter uns verhandelten Stoff gern fortsetzen und klagst darüber, daß ich ihn für abgeschlossen erklärt hätte, indeß Dir noch manche Fragen unbeantwortet übrig blieben. Willig biete ich die Hand zur Fortsetzung der schriftlichen Unterhaltung.

Graf Clemens, der jetzt auch an unsern Untersuchungen Antheil nimmt, hat die Bemerkung aufgestellt, daß ihm und vielen Andern doch so Manches Vergnügen mache, was weder schön, noch erhaben, weder rührend, noch tragisch sei, und daß er nicht glaube, deßhalb den Vorwurf von Geschmacklosigkeit zu verdienen. Ja sogar Leute von anerkannt gutem Geschmack fänden oft an dem Hübschen und Zierlichen, am Komischen und Reizenden mehr Gefallen, als am Schönen, Erhabnen u. s. w. Der

Himmel bewahre mich, daß ich deßhalb Jemand, der sich daran erfreut tadeln, oder diese Quellen mannichfaltigen Lebensgenusses verbieten wollte, obwol ich darein nicht willigen kann, wenn Jemand dem nur unter gewissen Bedingungen Gefälligen vor dem unbedingt Wohlgefälligen den Vorzug einräumen, ein Vergnügen einer geistigen Freude vorziehen will. Ich sehe, daß ich an Graf Wilhelm einen Alliirten bekomme und Du trittst der Meinung des jüngern Grafen bei.

Laß uns nun einmal das Wesen des Reizenden, des Angenehmen, Hübschen, Niedlichen, Zierlichen und Komischen untersuchen. In meinem sechsten Briefe habe ich schon im Vorübergehen des Reizenden erwähnt und auseinandergesetzt, was unter Vergnügen zu verstehen ist. Ich erinnere hier nur nochmals in der Kürze daran, daß es ein Genügeleisten eines Bedürfnisses, oder einer Lust voraussetzt, wenn ein Vergnügen durch ein Genügen entstehen soll. Das Reizende fordert hier noch eine besondere Prüfung. Aufrichtig gestanden, kann das Reizende nur einen sehr unvollkommen-befriedi-

genden, und darum geringen Genuß gewähren, welcher aber leider für viele beklagenswerthe Individuen der einzige ist, zu dem sie gelangen können.

Ein Reiz ist nur ein Erregungsmittel. Wessen Genußfähigkeit so erschöpft ist, daß er keine Lust zu genießen hat, muß allerdings schon froh seyn, wenn in ihm eine Lust zu einem Genusse angeregt wird, dessen er nicht fähig ist, um, wenn seine Einbildungskraft es erlaubt, ein Vergnügen in der Erinnerung an genossenes Vergnügen zu finden. Wir mögen solche Beklagenswerthe unter die wiederkäuenden Geschöpfe zählen. Daher findet man in den Boudoirs veralteter Don Juans, welchen der Teufel die Ehre, sie in seiner Equipage abzuholen, nicht erwiesen hat, sondern sie lächerlich werden ließ, als sie aufhörten, furchtbar liebenswürdig zu seyn, solche Bilder, von welchen sich die ärmsten Wirkungen, wie von Diabolini, versprechen — und doch wol vergebens. Solche Bilder mag man reizende nennen; sie sollen blos Lust zum Genusse anregen. Eine reizende Gegend ist eine solche, die Lust macht, daselbst sich anzukaufen, sie zu bewohnen. Reiz erweckt nur Lust, und Lust ist nur Stimmung zum

Genuß; Lustigkeit die Stimmung, in welcher wir zu jedem Lebensgenusse aufgelegt sind. Es haben daher einige sehr achtbare Aesthetiker uneigentlich das Gefühl, welches das Wohlgefallen am Schönen begleitet, ein Lustgefühl genannt, was doch in höherm Sinne Freudigkeit genannt werden sollte. Das Schöne erweckt Freude, das Reizende ein Lustgefühl. Höchst beklagenswerth ist der, dem die capitolinische Venus [20]), in welcher der Schönheitssinn die Vernunftmäßigkeit der Natur in ihrer vollen, organischen Ausbildung erkennt, blos reizend erscheint; oder dem das Bild von Tizian in der Gallerie Borghese blos Gelüste erweckt, wo an einem Brunnen eine nackte und eine prächtig gekleidete Frau sitzt, zwischen welchen beiden ein Amor spielend nach Fischen in den Wasserhälter greift, wodurch der Künstler wahrscheinlich prunklose Schönheit und stolze Pracht einander entgegenstellen und durch den fischen-

20) Der Verfasser dieser Briefe wählte hier die capitolinische Venus zum Beispiel, weil diese eine große Naturwahrheit hat und weniger in einem sogenannten idealen Styl gebildet ist.

den Amor andeuten wollte, daß die Liebe in ihrer Wahl sich nicht bestimmen läßt.

Das Angenehme steht um nicht viel höher, als das Reizende und ist nur von einem unbestimmten Charakter und einer unentschiedenen Wirkung. So sehr ich mich auch gegen die etymologischen Definitionen erklärt habe, so ist die von Angenehm doch zuläßig. Angenehm ist, was annehmbar ist, wenn es sich darbietet, was man nicht verwerfen kann und in Ermangelung eines Bessern willkommen heißt. Es bezeichnet nicht einen hohen Werth der Dinge, viel weniger den höchsten. Ein angenehmer Mann ist ein solcher, welcher, wenn es nicht auf wichtige Verhältnisse, auf einen zuverläßigen Freund ankommt, wenn es uns nicht um einen geistreichen Umgang zu thun ist, oder wir gründlich belehrt seyn möchten, uns durch seine Gesellschaft heitere Stunden verschaffen kann. Ebenso ist eine angenehme Frau eine solche, worunter wir keine schöne, aber auch keine häßliche verstehen, die für den Hausbedarf hinreichend, ja oft wol zweckmäßiger und mehr anzurathen ist, als eine sehr schöne. In eben dem Sinne nennen wir eine Landschaft

angenehm, worunter wir nicht gerade eine Schweizer, Italienische oder Rheingegend verstehen. Ein angenehmes Bild ist, was nicht den Namen eines großen Meisterstücks verdient, aber doch gut genug ist, um damit etwa ein Zimmer zu decoriren, und was wir gern betrachten, jedoch ohne daß es Geist und Gemüth sehr beschäftigt. Wir dürfen den angenehmen Dingen unser Wohlgefallen und unter bedingten Umständen unsern Beifall nicht versagen, das heißt, wenn wir nicht das Bessere, oder Schönere bekommen können, dem wir sonst den Vorzug einräumen müßten. Wie geht es aber zu, daß Leute von Geschmack, über welche ich mich am Schlusse dieses Briefs erklären werde, das Angenehme, welches doch nur etwas Mittelmäßiges ist, sehr oft dem Schönen und Erhabenen vorziehen, daß sie ihre Zimmer nur mit angenehmen Bildern verzieren, es vorziehen, in einer angenehmen, als in einer sehr schönen Gegend zu wohnen, und sogenannte angenehme Leute in der Gesellschaft gewöhnlich ein größeres Glück machen, als sehr geistreiche, oder gründlich gelehrte? — Es kommt daher, daß das Vorzügliche eine gewisse Achtung abnöthigt und um es

zu genießen, eine Thätigkeit erfordert, ja wol gar Anstrengung, was Weltleuten unbequem werden kann. Vor dem Angenehmen brauchen wir uns keinen Zwang aufzulegen und es gefällt, ohne daß wir unsern Geist, oder unser Gemüth sehr in Thätigkeit setzen; und diese Gemächlichkeit, welche das Angenehme beim Genusse zuläßt, verschafft ihm bei Vielen den Vorzug vor dem Auserlesenen. —

Das Hübsche bezeichnet ein individuell wohlgefälliges Ding. Es unterscheidet sich durch specielle Merkmale von der hohen, allgemeinen Schönheit und gefällt entweder wegen seiner Sonderbarkeit, oder wegen einer individuellen Neigung, die wir zu einer Beschaffenheit des Dinges, durch welche es sich von andern unterscheidet, hegen. Wir nennen ein Mädchen hübsch, welches nicht schön ist, uns aber gefällt, etwa wegen seiner braunen Haare, seiner zarten Hände und Füße, oder, wer die Blondinen liebt, wegen goldner Locken, blauer Augen, die dem Einen, oder Andern besonders gefallen. Das Hübsche ist ganz Geschmackssache, worüber sich keine Vorschrift und Regel geben läßt. Es giebt Dinge, die durchaus nicht gefallen können, aber sehr viele, welche

aus keinem vernünftigen Grunde gefallen; denn nur das Schöne gefällt aus Gründen der Vernunft. Ein Gefallen, welches nicht auf Vernunftgründen beruht, darf deßhalb nicht als unvernünftig getadelt werden. Das Prädicat hübsch bezieht sich blos auf körperliche Dinge. Man sagt niemals ein hübscher Geist, eine hübsche Seele; wol aber ein schöner Geist, eine schöne Seele, obwol diese Ausdrücke durch den Gebrauch eine ironische Bedeutung bekommen haben.

Das Wohlgefallen am Hübschen ist also kein ästhetisches Wohlgefallen, weil es sich blos auf körperliche Beschaffenheiten, die als Zufälligkeiten betrachtet werden können und auf unseren individuellen Geschmack bezieht. Es ändert an dem Wesen einer Person nichts, sie mag braune oder blonde Haare haben, und dem Einen gefallen diese, einem Andern jene mehr.

Ja gerade das, wodurch sich ein Individuum von dem andern unterscheidet, ist oft, was uns an ihm am meisten gefällt, blos weil es auffällt und das einzige ist, was wir an ihm bemerkenswerth finden. Bisweilen aber gefällt auch das In-

dividuelle aus einem tiefern Grunde. Eine Neigung, eine Vorliebe hat immer etwas Ausschließendes und daher wird von der Liebe Treue verlangt und ihr Eifersucht verziehen. Den Gegenstand unserer Liebe bezeichnet uns als ganz bestimmt, als ein Individuum, ein Merkmal, welches ihm insbesondere eigen ist, ihn ganz entscheidend vor andern Individuen kenntlich macht. Die Schönheit hat ideale und darum allgemeinere Merkmale, das Hübsche seine besondern; und eben darum kann der Liebende sehr leicht das, woran er sein Liebchen von andern unterscheidet, für eine Auszeichnung halten, weil er nur dies und kein andres liebt. Wie Mancher ist nicht in ein Mädchen verliebt, welches beim Sprechen ein wenig mit der Zunge anstößt! Er erkennt es, unterscheidet seine Stimme, wenn es im bunten Kreise der Freundinnen sich befindet und vermißt etwas, wo er diese Stimme nicht vernimmt. Ein Andrer hat sich in ein kleines Fleckchen auf der Wange, noch ein Anderer in ein Grübchen verliebt; und wie möchten wir es nicht Jedem gestatten, daß er besonders das Besondere des ausschließlichen Gegenstandes seiner Neigung liebt! Hieraus läßt

sich erklären, warum so viel große Meister mit besonderm Eifer sich mit Bildnissen beschäftigten. Es ist das Interesse an der Individualität, was das Portrait interessant macht. Dieser Antheil, den uns die bestimmte Individualität einflößt, ist bei allen zum Beobachten Aufgelegten und Fähigen so groß, daß ihnen selbst Bildnisse unbekannter Personen großes Vergnügen gewähren. Es gehört hierzu von Seiten des Künstlers und des Beschauers allerdings Beobachtungsgabe; denn durch das Auffassen des Charakteristischen bekommt das Bildniß nicht allein Aehnlichkeit (was nur für den, der das Individuum kennt, Werth haben kann) sondern auch Leben und innere Wahrheit. Freilich müssen diese individuellen Merkmale nicht mit der Schönheit im geraden Widerspruch stehen, nicht häßlich seyn, oder Ekel erregen. Nur ausgeartete Menschen können am Häßlichen, oder Ekelhaften Geschmack finden, und die Gesellschaftssprache hat für solchen Geschmack ein Kunstwort erfunden und nennt ihn goût dépravé. Der goût dépravé mag mit dem haut-goût oft übereinstimmen, wie z. B. in Fäulnis übergehendes Fleisch, welches etwas Ekelhaftes ist, von Vielen

aber für Leckerbissen gehalten wird. Keine Geschmackslehre kann sich mit dem, was einem haut-goût und goût dépravé wohlgefällt, beschäftigen. Das Hübsche, welches sich vom Schönen durch das Merkmal der Individualität unterscheidet, ist vom Häßlichen durch innere Uebereinstimmung aller Theile zu einander verschieden und verhält sich also so zu dem Verstande, wie das Schöne zur Vernunft. Das Hübsche kann man aber auch nicht, wie manche Geschmackslehrer gethan haben, blos für einen geringern Grad von Schönheit betrachten. Erstens haben wir in unserer Sprache, die äußerst philosophisch ist, kein Substantiv, welches das Abstractum von Hübsch bezeichnete, was uns schon darauf hinweisen kann, daß es kein Ideal des Hübschen giebt: Niemand hat jemals das Wort Hübschheit gebraucht. Wäre das Hübsche aber nur ein geringerer Grad von Schönheit, so müßte es doch ein Ideal haben. Das Hübsche ist aber blos ein Verstandsbegriff. Uebrigens kann es keine Grade von Schönheit geben; denn das Schöne ist ein Absolutes, und ein Ding ist entweder schön, oder nicht schön.

Was nun das Niedliche betrifft, welches

viele Leute von Geschmack vorzüglich lieben, so ist solches immer mit der Vorstellung von Kleinheit verknüpft. Wie das Erhabene eine dynamische, oder mathematische Großheit voraussetzte, welche durch Vergleich das Gefühl der Erhabenheit im Gemüthe vermittelte, so wird der niedliche Gegenstand als ein positiv kleiner angeschaut, d. h. wir erkennen ihn kleiner, als das Maas, welches wir für Dinge seiner Art in uns tragen, und es macht uns eigentlich mehr Spas, als Freude, ein Ding in verkleinertem Maase vor uns zu sehen. Es kann im Gemüthe nicht eben das Gefühl der Erhebung hervorbringen (denn wie wenig gehört dazu, sich über das Schwächliche und Kleinliche erhaben zu fühlen?), allein es reizt unsere Eitelkeit, daß wir ohne Anstrengung der Phantasie leicht etwas Größeres uns denken können. Ja es kann bei manchen Dingen sogar ein verächtliches Mitleiden sich einmischen und dieses zum Vergnügen am Niedlichen beitragen. Wenn das Wort Niedlich auf Kunstsachen angewendet wird, so bezieht es sich immer auf die geringe Größe und das beschränkte Talent, welchem man jedoch einen verhältnißmäßigen Beifall zollen mag,

wobei man sich für einen Kenner hält, der nicht Anspruch macht, große Meisterwerke beurtheilen zu wollen, aber das Niedliche zu schätzen weiß.

Wird dies Prädicat auf Naturgegenstände angewendet, besonders auf lebende, so bezeichnet es immer einen gewissen Grad von Verachtung, oft Mitleid. So sagt man: eine niedliche kleine Frau — und meint damit ein Figürchen, welches wol gefallen könnte, wenn es von Porzellan, oder Alabaster wäre, um es auf ein Kamin zu stellen. Man versteht unter einem niedlichen Dinge ein solches, worauf man hoch herabblickt, zu welchem man sich herabzulassen beliebt. Es ist unser Hochmuth, der dem Kleinlichen, das synonym mit Niedlich ist, sich gegenüber selbst gefällt. Je nachdem das Kleine gefällt, oder mißfällt, wird es niedlich, oder kleinlich genannt.

Das Zierliche ist etwas, das nicht durch sich selbst und an sich selbst, sondern durch das hinzugethane Fremde gefällt. Wird ein Kunstwerk zierlich genannt, so will man damit so viel sagen, daß die Behandlung des Gegenstandes der Kunstaufgabe

äußerst sorgsam sei; daß des Künstlers Fleiß uns freue, mit welchem er sein Werk, welches uns nicht wegen des Gegenstandes erfreuen kann, ausgeführt und mit hübschen Nebendingen herausgeputzt habe; so daß die Ausstattung die Hauptsache in Vergessenheit bringt. Wie der Künstler mit seinem Gegenstande eigentlich nur gespielt hat, betrachten wir das zierliche Kunstwerk ebenfalls nur als ein artiges Spielwerk, das an sich kein hohes Gefallen einflößt, aber durch die Erfindungsgabe und Geschicklichkeit des Verfertigers Beifall erwirbt. Die Aufgabe ist in diesem Falle, daß der Künstler einen geringfügigen Gegenstand reichlich ausstatte, ihn mit Beiwerken ziere und durch diese unser Wohlgefallen erwerbe. Daß der Gegenstand der Darstellung geringfügig sei, ist beim Zierlichen durchaus nothwendig; denn ist er bedeutend und gelingt es dem Künstler, ihn als bedeutend an sich darzustellen, so wird die reichhaltigste und sorgfältigste Ausstattung des Kunstwerks immer nur als Untergeordnetes erscheinen, wie solches die höhern Kunstforderungen erheischen.

Niemanden wird z. B. in den Sinn kommen, das schöne Bild, die Bescheidenheit und die Eitel-

keit [21]) von Leonardo da Vinci, in der Gallerie Sciarra Colonna, zierlich zu nennen. Mit wie reichhaltigen Beiwerken dieses Bild auch ausgestattet ist, und wie sorgsam und trefflich diese auch ausgeführt sind, so sind es doch die dargestellten Charakter, welche ausgezeichnet an sich erscheinen und sich die Beiwerke unterwerfen. Wem dies hohe Meisterwerk nur als ein zierliches Bild wegen seiner Ausschmückung erschiene, dem würde nicht das Mondlicht der Bescheidenheit aus den holden Zügen dieses Charakterbildes leuchten, nicht jene Sonnengluth aus den Blicken der Eitelkeit strahlen. Ebenso wenig fällt es wol Jemanden ein, jene zärtlichen Bilder mit kleinen, sorgsam ausgeführten und geschmückten Engeln, Heiligen und Seligen des selbst seligen Angelico, zierliche Bilder zu nennen; es müßte denn ein Solcher nicht von dem schönen, innig frommen Sinn und Ausdruck dieser Bilder

21) Schade, daß es keinen genügenden Stich nach diesem Meisterwerke giebt! Noch immer ist Volpato's Blatt in der Schola italica picturae das beste nach diesem vorzüglichen Gemälde.

gerührt werden, sondern blos an der Ausschmückung Gefallen finden können. Dahingegen gewähren die Bilder vieler kleinen niederländischen Meister nur durch die Auszierung Wohlgefallen, weil diese Künstler sich zu keiner Auffassung von gehaltvollen Gegenständen erheben konnten, diese nur im Alltagsleben aufsuchten und selbst höhere Aufgaben, wie Götter und Heldengestalten, zu Erscheinungen der gemeinen Wirklichkeit herabzogen. Da nun die Auszierung an diesen uns zuerst bemerkbar wird und allein gefallen kann, so nennen wir sie mit Recht zierliche Bilder.

Wenn das Wort zierlich auf Personen angewendet wird, so hat das damit ausgesprochene Lob immer einen Beischmack von Geringschätzung. Es bezeichnet Menschen, deren künstliche Außenseite uns blos gefällt.

Zierlichkeit darf nicht, was zwar sehr oft geschieht, mit Grazie, oder um es lieber deutsch zu benennen, mit Anmuth verwechselt werden. Grazie ist das personificirte Wohlgefallen, welches alle wahre Kunstwerke und alle schöne und erhabene Erschei-

nungen begleitet und von diesen unzertrennlich ist. Das deutsche Wort Anmuth ist tief aus dem Wesen des Schönen geschöpft, wie fast alle deutsche Worte einen tiefern Ursprung haben, als die aus fremden Sprachen in die unsere herüber genommenen Ausdrücke. Anmuth ist das, was an das Gemüth gerichtet ist, was das Gemüth anspricht und schon dadurch den auseinandergesetzten Zusammenhang des Schönen mit dem Gemüthsleben und der innern Thätigkeit erklärt.

Streng genommen beschäftigt blos das Schöne das ästhetische Urtheil, weil es allein das Vernunftgemäße, das von der Vernunft vor aller Wahrnehmung Vorherbestimmte und Geforderte ist, selbst wenn es noch nicht wäre. Ehe wir ein Kunstwerk sehen, hat schon in uns die Vernunft die Idee gefaßt und gebildet, welche das Kunstwerk darstellt, und das Urtheil entscheidet, ob das Kunstwerk, welches die Darstellung, die Versinnlichung einer bestimmten Idee ist, mit dieser in unserer Vernunft gegründeten und unserer Phantasie ausgebildeten übereinstimmt, oder nicht, wir also die Darstellung anerkennen, oder verwerfen. Beim Erhabnen, Rühren-

den und Tragischen muß erst eine Wahrnehmung, sei es auch eine innere, vorausgehen, ehe wir urtheilen können, ob ein Gefühl in einem Kunstwerke erreicht und ausgesprochen ist. Dies Urtheil, ob etwas rührend, erhaben, oder tragisch sei, beruht also auf nichts in uns vorausbestimmtem Ursprünglichen. Da nun das Gefühl nur Wahrnehmung, aber nicht Urtheil ist, sondern die Vernunft erst nach der Wahrnehmung über diese urtheilt, so sind es keine rein ästhetischen Urtheile, sondern solche, welche man Gefühlsurtheile im uneigentlichen Sinne nennen könnte, eigentlich Urtheile über Gefühle.

Noch weit weniger kann das Vergnügen am Reizenden, Angenehmen, Hübschen, Niedlichen und Zierlichen auf einem reinen Vernunfturtheil beruhen und Anspruch auf ästhetische Gültigkeit und Würde machen; es ist Sache des Geschmacks, d. h. einer bedingten und zugleich niedern Empfänglichkeit. Der Geschmack ist unter den Sinnen ohnstreitig der niedrigste und vielleicht nur eine Art von Geruch. Ein Sinn wird ein niederer, oder höherer genannt, je nachdem das Sinnenorgan uns Wahrnehmungen zuführt, welche die höheren See-

lenkräfte (die Intelligenz) aufnehmen, zu innern Anschauungen verarbeiten und bis zu Vernunftbegriffen, also Ideen, erheben und läutern, oder nur Vorstellungen von Dingen einer niedern Sphäre dem Verstande überliefert.

Aus den Wahrnehmungen des Geschmacks, ob etwas bitter, süß oder sauer schmeckt, läßt sich nichts Höheres ableiten; diese Wahrnehmungen erwecken nur sinnliche Empfindungen, aber nicht einmal Gefühle im Gemüthe. Daher hat man denn auch die niedere geistige Empfänglichkeit, gleichsam den niederen Sinn des Geistes, Geschmack genannt. Leute von Geschmack sind also solche, welche nur einen niedern innern Sinn, der bedingte und beschränkte Vergnügen zu empfangen fähig ist, ausgebildet haben und keine Ansprüche auf höhere geistige Freude machen können, welche die Thätigkeit und Entwicklung eines höhern innern Sinnes des Gemüths erfordert. Willst Du etwas sehr Heiteres und Witziges über den guten Geschmack lesen, so suche den Brief darüber in Thümmels Reisen auf!

Es ist daher sehr unrecht, Aesthetik und Geschmackslehre für gleichbedeutend zu halten. Jene

beschäftigt sich mit den Anschauungen, Urtheilen und Freuden der höhern Seelenvermögen, und mittelbar mit denen der Vernunft und des Gemüths, und ist die angewandte Urtheilskraft; die Geschmackslehre dagegen hat es nur mit Genüssen niederer und beschränkter Art zu thun, für welche schon Sinnlichkeit und Verstand ausreichen. Da aber Sinnlichkeit und Verstand selbst unter dem Tribunal der Vernunft stehen, so stehen allerdings auch die Geschmacksgegenstände gleichsam unter ihrer Aufsicht und die Aesthetik muß sich daher auch mit diesen befassen; nur sollte man das Höhere nicht nach dem Untergeordneten benennen, weil dieses nicht jenes, jenes aber dieses in sich faßt.

Die Frage in Betreff des Wohlgefallens am Komischen ist sehr schwer zu entscheiden, weil es schwer zu bestimmen ist, ob dies eine Freude höherer Art, oder ein bloßes Vergnügen hervorbringt. Kant giebt von dem Komischen (mit aller Verehrung vor der Größe seines Geistes sei es gesagt) eine fast selbst komische Erklärung (Critik d. Uthkft. S. 225.) Er sagt: das Lachen ist ein Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in

Nichts und erklärt nun das Vergnügen hierüber als ein ganz und gar physisches. Denn so wie das Gemüth beim Komischen zwischen der Spannung der großen Erwartung und der Enttäuschung schwankt, so soll dadurch auch ein ähnlicher Zustand in den Organen des Körpers hervorgebracht werden, auch ein solches An- und Abspannen entstehen, was das Lachen sei. Der Verstand könne kein Vergnügen an dieser in Nichts verwandelten Erwartung finden; wol aber sei diese dadurch hervorgebrachte körperliche Erschütterung, als eine gesunde Motion, ein körperliches Wohlbehagen.

So niedrig Kant das Komische stellt, um so höher haben es Andere erhoben, wie z. B. Adolph Wagner in seiner geistreichen Schrift: Das Reich des Scherzes, nebst einem Anhange von Johann Arnold Kanne, und Heinrich Luden in den Grundzügen ästhetischer Vorlesungen zum akademischen Gebrauch. §. 31. Sie meinen, daß es die Umkehrung des Erhabenen sei und zwar nicht blos die logische, sondern eine Umkehrung der Erscheinung, wodurch die Idee in Gegensatz zu der Erscheinung gesetzt würde, durch welche sie der Künstler darstellt.

Nach noch Andern soll das Komische oder Lächerliche auf einem plötzlich wahrgenommenen unschädlichen Contrast beruhen. Warum dieser Contrast unschädlich seyn müsse, ist leicht einzusehen; denn Niemand würde es wol komisch finden, wenn ein Steg, den er für sicher hielt, unter ihm zusammenbräche, oder wenn Jemand Gift statt Arzenei genommen hätte. Das Plötzliche der Entdeckung scheint aber nichts Wesentliches des Komischen zu seyn; denn sonst könnte alles Komische es nur einen Augenblick seyn. Endlich kann es nicht auf dem Contrast beruhn, daß etwas komisch erscheine. Schwarz und weiß sind contrastirende Farben und Niemand findet die Zusammenstellung derselben komisch; vielmehr sind es die Farben, worein der Ernst, ja sogar die Trauer sich kleidet.

Es muß also auf etwas Anderem beruhen und zwar nicht auf der bloßen sinnlichen Erscheinung der Dinge, sondern auf einer intellectuellen Beschaffenheit. Kurz, das unschädlich Thörichte ist komisch. Das Wesen der Thorheit besteht aber in einer Inconsequenz des Willens. Es ist also auch wol hier ein Contrast und Widerspruch im Spiele. Wenn Jemand sich unzweck-

mäßiger Mittel bedient, oder auch, wenn Jemand etwas verlangt, was nicht zu wünschen ist, so ist dies komisch. Wir müssen z. B. über einen Zerstreuten lachen. Einer meiner Freunde begegnete einer ihm unbekannten Dame, welche rasch nach ihrem vom Wind bewegten Hute griff. Mein zerstreuter und sehr höflicher Freund eilt der Dame zuvorzukommen und zieht eiligst seinen Hut ab, weil er glaubte, die Dame habe ihn grüßen wollen und sich nicht darauf besann, daß die Damen nicht durch Abnehmen der Kopfbedeckung grüßen.

Das Lächerliche liegt hier nicht im Contraste zwischen dem Greifen nach dem Hute, um diesen gegen den Wind zu schützen, und dem Abziehen des Hutes zum Gruße, auch nicht in der plötzlichen Entdeckung des Irrthums, noch in dessen Unschädlichkeit, sondern darin, daß bei dem, was er wollte, die Besonnenheit fehlte. Ein andermal hielt derselbe Freund in der einen Hand ein wichtiges Document, in der andern ein Stück Holz, legte jenes in den Ofen und verschloß dies in sein Büreau. Da er mit ehrlichen Leuten zu thun hatte, so entstand aus dieser lächerlichen Unbesonnenheit kein

Nachtheil für ihn, sondern nur mancherlei lästige Weitläuftigkeiten, welche die Ausfertigung einer zweiten Urkunde veranlaßte. Die Zerstreuten besonders sind wegen der Arglosigkeit ihrer Thorheit ein Gegenstand des Lachens. So ist aber auch ein Besonnener, der sich bestimmt dessen bewußt ist, was er will und thut, lächerlich, wenn er etwas Unmögliches verlangt; und da ich Euren kleinen Doctor nun schon einmal als Beispiel des Lächerlichen angeführt habe, so will ich ihn wieder dazu verbrauchen. Die ängstliche Sorgfalt, mit welcher er sich putzt und die ihm des Tags mehrere Stunden kostet, macht ihn lächerlich; denn sie ist höchst vergeblich, weil er mit allen den Schleifen und Fältchen seines Halstuchs, welches er mit scheinbarer Leichtigkeit und Breite, aber so fest umschlingt, daß seine Züge dem eines Gehenkten ähnlich werden, mit allen den Busennadeln und Uhrketten, dennoch keinem verständigem Wesen gefällt. Es ist also immer die unschädliche Thorheit, auf welcher das Komische beruht, und das Charakteristische jener ist die Verkehrtheit des Willens. Hieraus folgt, daß es dreierlei Arten des Komischen giebt. Entweder er-

kennen wir die Thorheit eines Andern sehr leicht daran, daß er etwas Unmögliches, oder gar etwas, das einem Vernünftigen nicht wünschenswerth scheinen kann, erreichen will; und dann ist das Komische gemein. Es gehört nicht viel Scharfsinn dazu, die Thorheit einzusehen, und Beispiele dieser Art sind nicht selten. Alle die eitlen Gecken, die Geizigen und Verschwender, die Schwätzer und alten Respectspersonen, ohne innern Gehalt, welche uns im gemeinen Leben und auf deutschen und französischen Theatern begegnen, gehören hieher.

Eine schwierigere Aufgabe ist es aber, die Mittel zu beurtheilen, in welchen oft kluge Leute zur Erreichung ihrer Zwecke sich vergreifen. Wenn also die Thorheit tiefer und versteckter liegt, so nennt man dies das fein Komische. Hieher gehören die sich selbst durch Verrechnung bestrafenden Intriguants.

Wenn Zweck und Mittel thöricht sind und erscheinen, so geht hieraus eine Wirkung hervor, welche hochkomisch genannt wird. Wir haben ein deutsches Lustspiel, welches ein Muster des Hochkomischen ist: die Mitschuldigen, von Göthe.

So sind auch mehrere deutsche Volksromane ächtkomisch, wie z. B. der Schelmufsky, der Eulenspiegel und Münchhausens Lügen, wegen der harmlosen Thorheit, die sich in ihnen allen darstellt. Reinecke der Fuchs ist es nicht; denn dieser ist arglistig und kann nur ein unedles Vergnügen, Schadenfreude, erwecken. So ist es auch ein Merkmal der Verkehrtheit des Sinnes, daß so viele falsche Lustspiele aus dem Französischen in's Deutsche übersetzt worden sind, in welchen der Spas darauf beruht, daß Gatten, Töchter, Söhne thörichter Weise gequält werden. Es sind Quälereien.

Da die Malerei und überhaupt die bildenden Künste Handlungen vorstellen, und wir aus diesen der Menschen Absichten und Mittel zu deren Erreichung erkennen, so vermag die Malerei besonders, weil ihr ein größerer Kreis von Darstellungsmitteln zu Gebote steht, als der Plastik, Komisches darzustellen, obwol es auch dieser nicht unmöglich ist. Jedoch wird die Plastik sich nur auf das Gemeinkomische beschränken müssen.

Selbst die Musik kann sich das Komische zur Aufgabe machen und hat es oft mit Glück gethan.

Sie erreicht die komischen Wirkungen hauptsächlich durch ein falsches Pathos und unzweckmäßigen Aufwand lärmender Töne. Freilich muß es in der Absicht des Componisten gelegen haben, durch falsches Pathos und viel Lärm um nichts eine komische Wirkung hervorzubringen; denn sonst ist der Musiker selbst komisch, nicht aber sein Werk, und dieses nicht komisch, sondern schlecht zu nennen. Man muß sehr wohl unterscheiden, ob uns der Künstler durch sein Werk zum Lachen, oder ob das Werk uns zum Lachen über den Künstler zwingt.

Beispiele des wahrhaft Komischen jeder Art sind in dem Bereich der Dichtkunst in Menge vorhanden; an komischen Bildwerken fehlt es auch nicht. Wer erinnert sich nicht der lustigen Thorheiten der Faune und Satyrn und der scherzhaften Bambocciaden?

Es dürfte vielleicht eher nöthig seyn, Beispiele des Komischen aus der Musik anzuführen, weil in ihrem Gebiete das Komische seltner vorkommt. Mozart hat auch hierinnen das Unübertreffliche geleistet. So ist das Pathos, mit welchem Leporello die Lieb-

schaften des Don Juan herzählt, sehr komisch. Der militairische Pomp, den Figaro in Tönen ausdrückt, als er den zum Officier gemachten Pagen verhöhnt, das aufgeblasene Elend eines Militairs, wie der Page im Officiersrock und Hut, ist in der That trefflich komisch vom Componisten geschildert. Così fan tutte bietet ebenfalls einen Schatz von Komischem dar, den hier anzuführen überflüßig seyn würde.

Noch muß ich im Allgemeinen einer Classe des Komischen erwähnen, welche oft misverstanden worden ist und von der man viel sprechen hört: das sogenannte Tragikomische. Es scheint in der Zusammensetzung von diesen beiden Begriffen ein Widerspruch zu liegen; er wird aber dadurch aufgelöst, daß man das Komische dem Tragischen nur als beigesellt, nicht mit diesem verschmolzen betrachten muß. In dieser Mischung dient das Komische dem Tragischen zum Contrast und erhöht so die Wirkung von diesem. Man darf aber nicht denken, daß das Tragische komisch, oder das Komische tragisch würde.

Von der höhern poetischen Ironie ist das Tragikomische ebenfalls verschieden. Die poetische Iro-

nie treibt durch ein in dem Kunstwerk Verwirklichtes auf dessen idealen Gegensatz hin, welcher in der Intelligenz angeschaut wird; hier erscheint das eine als wirklich und gegenwärtig, das andere als nicht gegenwärtig, sondern nur im Reiche der Ideen anzutreffen. Dies ist nun zwar der Sinn, welchen tiefdenkende Männer, wie Luden, Wagner und Kanne, dem Komischen beigelegt haben; allein es fällt dann mit der poetischen Ironie in Eines zusammen; und diese ist doch nicht blos komisch zu nennen. Luden erklärt es für Verkehrtheit, das Komische für das Lächerliche in einer ästhetischen Form zu halten, und will dieses nur auf das Leben, jenes auf die Kunst beziehn. Mir scheint das eine nur das ausländische, das andere das deutsche Wort für die Wirkung zu seyn, welche in ihrer Erscheinung die arglose Thorheit hervorbringt, sei diese nun im Leben selbst, oder in der Kunst dargestellt. Jene ernstere Erklärung, welche jene tiefsinnigen Männer vom Komischen geben, glaube ich, ist besser für die poetische Ironie aufzusparen, welche in scherzender, komischer, aber auch in ernster, ja tragischer Form erscheinen kann. Bei dem Tra-

gikomischen erscheinen beide Gegensätze zusammen in einer Zeit und neben einander im Raume und die Wirkung des Contrastes ist unmittelbar.

Es fragt sich nun, wie es möglich sei, ein Vergnügen am unschädlich Thörichten zu finden, und von welcher Art dieses Vergnügen seyn könne?

Viele haben das Vergnügen am Komischen für eine harmlose Schadenfreude erklärt; jedoch mag die Schadenfreude seyn, wie sie will, ja sogar bis zu einem Gerechtigkeitsgefühl veredelt erscheinen, arglos ist sie doch immer nicht. Selbst eine kleine Bosheit bliebe es, sich darüber zu erfreuen, daß die Thorheit sich oft selbst leicht bestraft. Bei Vielen mag dies allerdings der Grund des Vergnügens am Komischen seyn.

Andere haben den Grund des Vergnügens am Komischen darin zu finden geglaubt, daß es unserer Eitelkeit schmeichle, wenn wir uns für klüger, als Andre, halten können. Allein es scheint mir ein geringes Vergnügen zu gewähren, sich für klüger als Thoren zu halten.

Ich bin der Meinung, daß das Vergnügen am Komischen edlerer Art ist und auf höherm Seelen-

vermögen, wenn auch nicht auf der Thätigkeit der höchsten Geisteskräfte, beruht.

Das Gemeinkomische, welches auf der Beobachtung des Willens beruht, der auf thörichte Wünsche gerichtet ist und Leidenschaften und Begierden in Bewegung setzt, regt den Witz und Spott in uns an. Wir vergleichen das, was ein Thor will und wünscht, mit dem, was ein Vernünftiger fordert, und so wird der Witz beschäftigt.

Indem wir beim Feinkomischen die Mittel prüfen, die ein Kluger, wählt und diese doch oft für thöricht erkennen, wird unser Scharfsinn in Thätigkeit gesetzt, das Kluge und Unkluge in den Handlungen zu unterscheiden.

Beim Hochkomischen, wo Mittel und Zweck uns thöricht erscheinen, wird Witz und Scharfsinn angeregt.

Das Vergnügen am Komischen besteht also darin, daß edle Kräfte in uns beschäftigt werden, und die Beschäftigung dieser ist immer von Vergnügen begleitet. Je tiefer und versteckter die Thorheit hinter Schlauheit und Gleißnerei liegt, um so größer

wird das Vergnügen seyn, wenn Witz und Scharfsinn sie entdecken und als etwas Komisches verlachen.

Das Vergnügen am Komischen äußert sich durch Lachen, und daher wird das Komische auf deutsch das Lächerliche genannt. Ist also das Lachen nicht vielleicht ein Merkmal, von welcher Art das Vergnügen ist, welches immer vom Lachen begleitet wird? Die Freude lacht nicht; eher weint sie, wenn das Herz von ihr zum Ueberfließen erfüllt ist. Weder das Schöne, noch das Erhabene erweckt Lachen.

Der Kitzel, sowol der moralische als der physische, erweckt Lachen. Der Kitzel schwebt zwischen Schmerz und Lust, und ist eine Aufregung der Muskelthätigkeit durch die Nerven.

Mit diesem Zustande nun möchte ich den der Seele vergleichen, in welchen sie sich durch das Komische versetzt fühlt. Ein komischer Gegenstand regt in uns Witz und Scharfsinn zur Thätigkeit an; das Ergebnis dieser Thätigkeit ist das Auffinden von etwas, das weder der Vernunft, noch dem Gemüthe Befriedigung geben kann, ja beiden widerstrebt

und daher eher Widerwillen erregen könnte. Es ist also allein die Thätigkeit von Witz und Scharfsinn selbst, welche Vergnügen macht, und die Seele befindet sich mithin, wie beim Kitzel des Nervensystems, in einer Schwingung zwischen Behagen und Misbehagen. Das Komische ist also weder ein Gegenstand des ästhetischen Urtheils, noch des Gefühls, aber auch nicht des bloßen Geschmacks, sondern der Beurtheilung der praktischen Vernunft und also des moralischen Urtheils.

Graf Clemens wird demnach mit meiner Anerkennung gemischter Gefühle und Genüsse sehr zufrieden seyn können, wenn ich ihnen auch nicht gleiche Würde mit den ästhetischen Freuden einräumen kann.

So wäre denn nun wirklich die Scala der geistigen Freuden und Vergnügen durchlaufen und es bliebe nur noch das Gegentheil zu untersuchen übrig.

Das Gegentheil von Freuden sind Schmerzen. Und in der That vermag das Gemüth auch durch Gegenstände der äußern Anschauung, dem Schmerz

vergleichbare Eindrücke in sich wahrzunehmen. Daß diese Gefühle auf dieselbe Weise zum Bewußtseyn kommen, wie die freudigen und die Gegenstände, deren geistiges Spiegelbild sie sind, auf demselben Wege in unser Inneres eindringen, brauche ich Dir nicht erst zu beweisen, da ich Dir den Verkehr der Innen- und Außenwelt so klar als möglich zu machen gesucht habe. Es kommt also nur noch darauf an, zu bestimmen, was das Gegentheil von ästhetischen Freuden sei.

Das Gegentheil von schön ist häßlich, und häßlich würde also ein solches reales, oder als real gedachtes Object seyn, welches vernunftwidrig wäre. Zum Glück kann es kein solches geben; denn es würde sich durch den Widerspruch, den es in sich trüge, selbst aufheben. Doch giebt es Dinge, die wol denkbar sind, von welchen unsere Vernunft verlangt, daß sie nicht seyn, oder gedacht werden sollten; wir nennen diese Dinge wegen ihrer Feindschaft zur Vernunft häßlich.

Dem Erhabenen entgegengesetzt ist das Niederträchtige. Wir fühlen, wenn wir es uns denken, schon unsere innere Würde erniedrigt.

Das Gegentheil vom Tragischen ist das Abscheuliche. Es ist das, wovon wir uns abwenden, dessen Eindrücke auf unser Gemüth wir gern vertilgen möchten. Es erhebt die Seele nicht über den Schmerz; im Gegentheil fühlt sie sich von ihm überwältigt, ohne daß eine große, sittliche Gegenkraft in uns hervorgerufen wird, welche den Schmerz besiegen könnte. Leider haben manche Trauerspielschreiber das Tragische so mißverstanden, oder so wenig Beruf zu dieser Dichtungsart in sich, daß sie das Abscheuliche mit dem Tragischen verwechselten, und nur das Gefühl zu empören, aber es nicht zu erheben vermochten.

Das Gegentheil vom Rührenden ist das, was nicht rührt, das Gleichgültige, was durch die Unthätigkeit, in welche das Gemüth versetzt wird, ein widriges Gefühl, bei längerer Dauer der Unthätigkeit, hervorbringt.

So läßt sich auch zu jedem Vergnügen Gewährenden ein Misvergnügen Erweckendes finden. Dem Reizenden ist das Eckelhafte, dem Angenehmen das Unangenehme, dem Hübschen das

Garſtige, dem Niedlichen das Plumpe, dem Zierlichen das Rohe und dem Komiſchen das Klägliche entgegengeſetzt, nicht das Tragiſche. Das Komiſche verdient weder unſern Haß, noch unſer Wohlgefallen; es erregt einen Mittelzuſtand, wie auch ſein Gegentheil einen Mittelzuſtand zwiſchen Verachtung und Schmerz hervorbringt, in welchem man wol zum Beklagen eines Dinges geſtimmt ſeyn kann, wie zum Belachen des Komiſchen.

Du kannſt, wenn Du willſt, aus der Erklärung über das, was Freude und Vergnügen erregt, Dir ſelbſt die Gegenſätze ableiten, und mir dieſe Durchführung erlaſſen, da es mir ſcheint, als hätte ich mich nur ſchon zu lange dabei verweilt.

Nur die Bemerkung muß ich noch machen, daß das Häßliche und Schöne blos contradictoriſche, die übrigen aber contraire Gegenſätze ſind.

Elfter Brief.

Sie haben mich mit drei Briefen für einen belohnt und ich bin jedem von Ihnen insbesondere Dank schuldig. So gern denke ich mir Sie aber beisammen und mich unter Ihnen, daß ich mir es nicht versagen kann, um mich nicht in dieser Phantasie zu stören, an meine drei theuern Freunde zugleich das Wort zu richten. Sie sind unter einander getheilter Meinung. Mein ältester Freund unter Ihnen beweist, daß er mir in meinem Ideengange gefolgt ist, dadurch, daß er Manches weiter und gründlicher ausführt, wovon ich glaubte, daß eine Andeutung hinreichend wäre. Graf Clemens versichert mich seiner Beistimmung und malt mit der liebenswürdigen Lebhaftigkeit seines Geistes so Manches aus, wozu ihm mein Brief Veranlassung gegeben hat. Mein ernster Graf Heinrich, sonst mein Verbündeter, zieht jetzt gegen mich zu Felde. Sie

können, verehrter Graf, nun einmal nichts vornehmen, was mich nicht wahrhaft erfreute; und so haben Sie mich wieder durch Ihren Angriff erfreut, so arg Sie es auch gemacht und mich in die Enge getrieben haben. Sie erklären, daß alle Definitionen der Schönheit, meine nicht ausgenommen, Mystificationen derjenigen seien, welche die Philosophen über das Schöne befragten. Wenn man Euch Weisen zuhört, schreiben Sie, so glaubt man, Euch zu verstehen, versteht auch, meint die Schönheit gefaßt zu haben und wenn man die Arme schließt, wird man erst gewahr, daß man nichts gefaßt, in die unkörperliche Luft gegriffen hat. Man hat eine Ueberzeugung bekommen, aber in der Wirklichkeit nichts erhalten.

In dieser Hinsicht werden Sie allerdings die Künstler mehr befriedigen, als die Philosophen; doch habe ich mir keine Mystification erlaubt, noch vorzuwerfen, und erfüllte, was ich versprach.

Alles, was der philosophirende Kunstforscher vermag, ist darzuthun, daß der Geist eines Gegensatzes bedarf, um sich seiner selbst als des eine Außen-

welt Denkenden bewußt zu werden. Wie aber dieses, was der Geist nicht blos als eine logische Entgegensetzung von Subject und Object, sondern als eine reale Welt anzuerkennen sich genöthigt sieht, wie diese unabhängig von seinem Denken, wie er genöthigt sei, es zu denken, wie seine Gedanken Formen der Realität annehmen, auf welcher Brücke er aus sich selbst hinüberwandele über die Kluft zwischen Welt und Geist, und welche Schwingen das Reale zum Geist hinantragen, so daß er in der Welt einen realisirten Geist, in den Dingen realgewordne Gedanken erkenne und er sich selbst in deren Anschauung vergessen und doch auch wieder erkennen könne — alles dies ist und bleibt das Geheimnisvolle der Schönheit, und nur die Schönheit ist der Trauring und das Liebespfand des Bundes zwischen Welt und Geist.

Wenn gleich aber die Schönheit ein geheimnisvolles Wesen ist, so ist sie darum doch keine Mystification, und der Aesthetiker kann nur zeigen, wie er sie in der Ideenwelt antrifft und erkennt. Dies habe ich nach meinen Kräften redlich gethan und somit meine Ob-

liegenheit erfüllt. Für die Außenwelt, für die Realität der Dinge hat der Philosoph kein andres Pfand, als den Gedanken selbst, der aber ein intellectuelles Ding ist, und das Gefühl, welches er in sich wahrnimmt und wovon er die Ursache seinem Gemüth entgegensetzt. Ich habe dies früher schon weiter ausgeführt und deute darauf hier zu meiner Rechtfertigung hin, daß ich blos das Schöne innerhalb der geistigen Welt angeschaut gab und geben konnte. Das empirisch Schöne fordern Sie, lieber Graf, nicht von mir, sondern von dem Künstler! Dieser kann und soll es Ihnen als einen Gegenstand außer Ihnen, als ein Sinnlichwahrnehmbares geben; sein Bereich ist die Sinnenwelt. —

Verlangen Sie aber auch nicht von ihm, daß er Ihnen nun die innere Seite der Schönheit ohne die nach der Außenwelt hingewendete zeige. Diese Forderung würde ebenfalls unbillig seyn. Er hat es mit der sinnlichen Offenbarung der Schönheit, der Aesthetiker nur mit dem intellectuellen Mysterium der Schönheit zu thun. Jener zeigt den Geist und Körper innigst mit einander verbunden, dieser nur

die Verbindung. Wie es nicht die Aufgabe des Künstlers ist, die Ideen der Schönheit abgesondert zu geben; so ist es vergeblich, die sinnliche Wahrnehmung als Gedanken, von der Sinnlichkeit entkleidet, darstellen zu wollen; denn ein Gedanke an sich ist keine Darstellung, wenn auch ein Gedanke darstellbar ist, und darstellen kann nur die Kunst. Erinnern Sie sich meines ersten Briefes, worin ich es anschaulich zu machen suchte, daß der Geist ganz Eins mit der Materie, im Bild das Bildende selbst angeschaut würde und der Geist, um sich zu offenbaren, als solcher, sich verschwinde und im Anschaulichen wieder auferstehe.

Wie viel vergebliche Versuche sind gemacht worden, das empirisch Schöne auf Principe [22]) zu-

22) S. Kant Crit. d. Urthkft. §. 35 und §. 60. Nach Kants eigner Meinung ist Genie die Naturgabe, welche aus sich selbst die Regel für die Kunst schöpft und also das, was wir die göttliche, oder schöpferische, sich selbst und den Erscheinungen Gesetze vorschreibende Vernunft nennen. (S. Kt. Crit. d. Uthkft. §. 46.) Und nach vorerwähntem §. 35 scheint mir Urtheilskraft nichts anders

rückzuführen, Regeln dafür zu finden! Und von Vitruv bis auf den trefflichen Winckelmann ist dies doch Keinem geglückt. Alles, was sich verständiger Weise thun läßt, ist ohngefähr, das Maas für die Erscheinungen anzugeben, über welches die Darstellung der Erscheinungswelt nicht hinausgehen und unter welchem sie nicht zurückbleiben soll. Wie viel Bücher giebt es nicht über die Proportionen des menschlichen Körpers! Und noch keinem Künstler ist es geglückt, nach diesen empirischen Vorschriften ein schönes Bild hervorzubringen. Dahingegen, wie vielen Andern ist es gelungen, Werke zu schaffen, in welchen die Seele zur Seele spricht, die unmit-

---

zu seyn, als Vernunft auf Objecte angewendet. Urtheilskraft bildet ja nach Kant selbst das Mittelglied zwischen dem Verstande und der Vernunft.

Das Schöne ist also eine unmittelbare, aus der auf sinnliche Objecte gerichteten Vernunft hervorgegangene Schöpfung, welche keinen empirischen Principen unterworfen seyn kann. So kommen doch am Ende auf einem Puncte die einander widerstrebenden platonischen und kantischen Philosophien nur auf verschiedenen Wegen zusammen.

telbar als Anschauliche aus dem Innern des künstlerischen Gemüths hervorgingen, in welchen der Geist sein Ebenbild und die Vernunftgemäsheit erkannte, wodurch das Gemüth mit inniger Freude erfüllt wurde! Wenn Sie mich fragen, lieber Graf, was ist die Schönheit ihrem innern Seyn und Wesen nach? so muß und kann ich Ihnen darauf antworten: es ist das Vernunftgemäße in sinnenfälliger Form. Wenn Sie mich aber fragen: wie sieht sie aus? dann muß ich Sie auf Ihre eigne Erfahrung und an die Künstler verweisen. Fragen Sie mich: wo finde ich sie? so kann ich darauf antworten: überall, wo der Geist in seiner reinen Harmonie sich offenbart. Innere Uebereinstimmung ist das Merkmal des Vernunftgemäßen und dessen sinnenfällige Erscheinung das Ebenmaas, was aber eben sinnlich angeschaut seyn will und werden muß, jedoch sich nicht in Regel durch Lineal und Richtscheit bestimmen läßt, weil es auf der Gesetzmäßigkeit beruht, ja die empirische Schönheit die als Ebenmaas angeschaute Gesetzmäßigkeit selbst ist, also ein Aeußeres, in sich Uebereinstimmendes, in welchen sich eine innere Einheit dar-

stellt, und daher ist jedes Kunstwerk eine aus einer innern und einer äußern Einheit gebildete Einheit. Dies ist Alles, was ich als Aesthetiker über das empirisch Schöne sagen kann: ich erkenne das Vernunftgemäße sinnlich im Ebenmaaße.

Graf Clemens hat daher sehr Recht, wenn er sich gleich seiner Phantasie überläßt, und das Schöne producirt, und er würde ein Künstler genannt zu werden verdienen, wenn er in irgend einem Stoffe (Materie [23]) diese innern Bildungen darstellte;

23) Es ist ganz Unrecht, die Aufgabe zu einem Kunstwerke den Stoff zu nennen, den der Künstler bearbeitet, so z. B. von einem historischen, rührenden, oder erhabenen Stoffe zu sprechen, der sich dem Künstler darbiete. Stoff ist etwas, woraus eine Sache gemacht wird, aber nicht diese selbst; wie der Stoff, aus welchem ein Kleid gemacht wird, nicht das Kleid selbst ist. Der Künstler bedient sich eines Stoffs zur Darstellung einer Idee, sie wird in diesem versinnlicht und zur Wahrnehmung gebracht, und der Stoff ist nicht die Idee und die Aufgabe, sondern bloß das Versinnlichungsmittel, also das ganz Materielle. In der höchsten Vollendung des Kunstwerks verschwindet in der Einheit der Idee und der Darstellung der Stoff, aus welchem das Kunst-

denn zum Künstler gehört nicht allein Genialität, d. h. die Fähigkeit, etwas anschaulich sich denken zu können, sondern auch Talent, die Kraft, es sich so vollständig zu denken und den Gedanken so festzuhalten, daß man vermag, in einem Stoffe es außer sich so auszuprägen, daß Andere den Gedanken sinnlich wahrnehmen. Doch diese Kraft fehlt den sogenannten genialen Skizzisten, und was sie liefern, kann man eine Fausse-Couche nennen.

Es giebt Halbkünstler, welche in Einbildungen schwelgen — was für sie selbst recht genußreich seyn mag — ohne daß sie ein Kunstwerk hervorbringen. Solche Leute machen oft großes Glück, indem sie sich und Andere über ihre Geschicklichkeit täuschen. Sie werfen einen Gedanken leicht hin, phantasiren

---

werk gebildet, welches zur Darstellung verarbeitet worden ist. Die Idee ist die Aufgabe des Künstlers und also etwas Höheres als der Stoff.

Ebenso unpassend ist es, die Idee, die immer der Gegenstand der Aufgabe, also in dieser inbegriffen ist, den Vorwurf für den Künstler zu nennen. Freilich gereicht die Aufgabe, die ein Künstler gewählt hat, oft ihm in einem andern Sinne zum Vorwurf.

recht artig darüber und man glaubt Wunder, was sie leisten könnten, wenn sie sich nur die Mühe geben wollten, etwas zu vollenden. Glauben Sie aber, wenn sie es könnten, so würden sie es auch; ja ihr Inneres nöthigte sie, das, was ausgebildet in ihrer Seele stünde, eben so vollendet außer sich darzustellen. Ich berufe mich auf das Beispiel der größten Meister. Leonardo da Vinci, Michel Angelo und Raffael, Coreggio und Tizian, haben nicht bloß skizzirt — Letzterer zwar in seinem hohen Alter, wo Geistes- und Körperkräfte sehr abgenommen hatten!

Dahingegen habe ich einen Menschen gekannt, der für einen großen Maler galt, ohne es zu seyn. Er reiste von einem Schlosse zum andern und wurde überall gut aufgenommen. Er plagte die Domestiken und amusirte die Herrschaften. Er fing die Portraits aller seiner Gönner und ihrer Kinder an und reiste ab mit dem Versprechen, sie auszuführen, wenn er wiederkäme, da er eben jetzt keine Zeit dazu hätte, sie zu vollenden, weil die alte Frau v. X. und die coquette Frau v. Y. dringend ihre Bildnisse von ihm verlangten und beide Da-

men freilich nicht viel Zeit zu verlieren hätten; denn es sei höchste Zeit, sich noch malen zu lassen. Wenn er an einen Ort zurückkehrte, hatte er von dem, wo er herkam, so viel zu erzählen, daß es nicht gleich zum Malen kam. Dann setzte er auseinander, was er im Sinn habe auszudrücken, welche Wirkung das Gemälde machen würde, und man sah schon Alles vor sich, wovon noch nichts zu sehen war. Wenn er Herren malte, ermangelte er nicht, ihnen viel Schmeichelhaftes über Ausdruck und Charakter, den Damen aber viel Schönes zu sagen. Oft stellte er sich wie in Entzückung und Verzweiflung über die Aufgabe. Er schilderte die Leiden des Künstlers, daß das Hohe unerreichbar sei und von den Sterblichen nur angebetet werden könne — was übrigens nicht wahr ist; denn der wahre Künstler denkt so klar, so deutlich, wie das Auge sieht, denkt, und betet an in Bildern, seine Gedanken selbst sind Bilder und seine Bilder verwirklichte Gedanken. Jedoch man glaubte ihm und ward gerührt, und da man billig genug war, nicht das Unmöglichscheinende zu verlangen, so bezahlte man ihm freigebig, was er leistete, als sei es vollendet. War es bezahlt, so

hielt auch wol der Besitzer das Bild für fertig; denn der Tausendkünstler besaß nicht die Kunst zu malen, aber in Andern die Phantasie anzuregen, welche in das Bild hineinbildete. Von dieser Art scheint der Maler Conti in Emilie Galotti zu seyn, und der Prinz sollte ihm antworten und würde es wol auch gethan haben, wenn er nicht zu zerstreut gewesen wäre: Raffael wäre wohl, auch ohne Hände geboren, das größte malerische Genie, aber nicht der größte Maler geworden — zumal wenn Conti unter der Hand das Symbol des Kunsttalents meint. Das schöne Kunstwerk soll ein Empirischschönes seyn. Für den Dilettanten ist Genie ausreichend; zum Künstler gehört mehr.

Ich erinnere Sie, meine verehrten Freunde, an einen Halbkünstler anderer Art, an den Baron B., der sich für einen Poeten hielt, gute Einfälle hatte und schlechte Verse machte, ja keiner Sprache recht mächtig war.

Ihnen, lieber Graf Wilhelm, danke ich, daß Sie mich ins Enge getrieben haben, auf das Con-

crete, wo, in den Schranken des Raums und der Zeit eingeschlossen, Ideales und Reales in Eins verwachsen als empirische Schönheit erscheint. Als Aesthetiker mußte ich das Weite suchen, das Reich der unbeschränkten Intelligenz.

Zwölfter Brief.

Es freut mich, alle Theile zufrieden gestellt zu haben. Nur Du willst die Poeten nicht unter die Künstler gezählt wissen, und wunderst Dich, daß ich den Baron B., der in die Poesie hineinspielt, für einen Halbkünstler erkläre. Du meinst, die Poeten wären Amphibien zwischen Gelehrten und Künstlern; erstens weil sie sinnlich Wahrnehmbares hervorbrächten, und zweitens, weil sie es doch mit Begriffen zu thun hätten. Die Poesie ist universelle Kunst. Den Kreis des sinnlich Wahrnehmbaren muß man freilich nicht auf das im gemeinen Sinne des Worts Seh=, Hör=, Riech=, Schmeck=, Fühlbare beschränken und unter Materie, in der der Künstler seine Anschauungen ausprägt, nicht blos das verstehn, was

den Raum ausfüllt; denn der Künstler kann sich zu seinen Gebilden der feinsten, geistigen Stoffe bedienen, nur müssen sie in der Zeit, oder dem Raume gedacht, oder wahrgenommen werden können. So ist schon die Sprache, die, ihrem Ursprung nach, aus den Tiefen des Geistes stammt, dem Dichter Bildungsstoff; das heißt, seine Anschauungen gestalten sich zu Worten, er denkt in Worten. Die Sprache aber, selbst als Schrift, wird immer als eine Verbindung von Lauten gedacht; es sind Laute, welche aus der Seele unmittelbar erklingen, und als Laut ist die Sprache etwas sinnlich Wahrnehmbares, ein Gedicht also eine innere Anschauung, welche sinnlich wahrnehmbar ausgeprägt ist und daher der Dichter ein Künstler. Denn die Kunst ist nichts anders, als Versinnlichung innerer Anschauung. Aber diese Versinnlichung nimmt nicht erst der Künstler vor; sie geht gleich in ihm selbst vor sich, er schaut gleich sein Inneres in sinnlich wahrnehmbar objectiver Form an, seine Gedanken werden in ihm gleich in verklärten Leibern geboren, und das Talent besteht nur darin, diese innern Originale außer sich treu zu copiren.

Da wir nun den Begriff Kunst im Allgemeinen festgestellt haben, so ist es Dir und Deinen Freunden vielleicht recht, von den Künsten insbesondere etwas zu vernehmen, sie zu classificiren nach ihrer Uebereinstimmung und ihrer Verschiedenheit.

Nun ist die gewöhnliche Eintheilung in drei Arten: in tonische, plastische und mimische Künste [24]). Man sieht jedoch sehr bald, daß bei dieser Eintheilung zu wenig Rücksicht auf ihre Wesenheit genommen ist, und zu viel auf den äußern Schein.

Höchst oberflächlich ist ferner die Eintheilung in schöne und praktische Künste, in solche, welche blos der Schönheit, und in solche, welche besondern

---

24) Auch Kant hat diese Eintheilung beibehalten, C. d. Urthkft. §. 51 und giebt dafür den Grund an, daß alle Kunst Ausdruck und Mittheilung ästhetischer Ideen und Gefühle sei, und diese nur durch Worte, Gebehrdung und Töne mitgetheilt werden können. Also entstünden daraus drei Kunstarten: redende, bildende das Spiel der Empfindung, wie er die Musik nennt. Doch legt Kant selbst kein Gewicht auf diese Eintheilung und nennt sie selbst nur einen Versuch.

Zwecken dienen, wie z. B. die Kriegskunst. Daß jede Kunst der Schönheit dienen soll, geht schon aus ihrem Begriffe hervor, und daß das, was einem besondern Zwecke dient, keine wahre, reine Kunst ist, folgt aus der Idee der Schönheit. Einen tiefern Grund hat diejenige Betrachtung und die daraus hervorgehende Eintheilung der Kunst überhaupt, welche auf Berücksichtigung der Natur der Dinge, welcher sie sich zu ihren Darstellungen bedient, beruht. Diese sind organischer, oder unorganischer Natur.

Unorganisch ist der Klang, organisch die belebte Körperwelt. Im Unorganischen stellt die Kunst das dar, was seinem Wesen nach übersinnlich ist. Wenn Klänge Gefühle darstellen, so nehmen sie eine gleichnißweise so zu nennende organische Form an, die man Vocale, Sylben und Worte, Glieder der Sprache nennt. Organischer Natur sind alle lebende Wesen; und deren Erscheinungen dienen der Kunst zur Darstellung der aus der Sinnenwelt abgeleiteten Begriffe. Zwischen beiden liegt die todte, nach Organisation durch Naturgesetze erst hinstrebende Masse. In ihr offenbart sich Gesetzmäßigkeit, aber noch kein freies Leben und Handeln. Hieraus entsteht die

Architectur, in der sich bloß Gesetzmäßigkeit in Massen darstellt, und ihre Formen stellen keine organischen Dinge dar, deuten aber auf organische Gestalten hin. Dieser Ansicht gegenüber steht eine andere, die wir die idealistische nennen könnten, indem sie zuerst auf die Richtungen der Thätigkeiten des Ichs Rücksicht nimmt. Diese sind, wie wir schon gesehen haben, eine objective und eine subjective Richtung. Indem das Ich in sich Vorstellungen wahrnimmt, erkennt es sich als das Erkennende und schließt auf das Daseyn eines Gegenstandes der Erkenntniß, als etwas außer sich. Dieser Gegenstand erscheint ihm aber nun nicht blos in abstracter, in logischer Form, sondern als etwas äußerlich Wahrnehmbares. Das Ich wird also gewahr werden, daß es etwas in sinnlicher Form in sich aufgenommen hat und wird so auf das Sichtliche und Tastbare, auf Malerei und Plastik hingetrieben.

Die andere Richtung ist die subjective: das Ich schaut sich selbst an, und wird sich selbst in einem Zustand des Anschauens bewußt. Es wird sich aber dadurch zugleich bewußt, daß es nicht Aeußeres,

sondern etwas in sich selbst wahrnimmt, Zustände, in welchen es sich befindet. Diese muß es sich nun aber nothwendig in einer Form denken, welche keine äußere, sondern innere Wahrnehmungsform ist, und diese ist die Zeitanschauung. Wie das Ich die äußern Gegenstände irgendwo, so muß es sich die Gefühle als irgendwann vorstellen. Die Zeit stellt sich aber nur im Klange dar, und so wird der Geist auf die Kunstformen für innere Anschauungen hingewiesen, welche Musik und Dichtkunst sind; denn die Sprache ist auch nach innern Gesetzen geordneter Klang. Dies nur vorläufig; wir werden bald in andern Beziehungen darauf zurückkommen und uns ausführlicher hierüber erklären.

Auch kann man nach der Verschiedenheit der Materien, in welchen die Kunst bildet und denkt, sie in verschiedene Künste eintheilen und in vier Gesichtspuncten betrachten. Der Stoff ist ganz geistig und dies ist die Sprache; sodann geistig materiell, der Ton; ferner materiell geistig, das Licht; und endlich ganz materiell, den Raum wirklich ausfüllender Körper.

Die Sprache ist allerdings ganz geistiger Natur. Ihre Gesetze, ihre Organisation sind die des Geistes selbst. Nur denkende Wesen haben eine Sprache, Thiere nur das Jauchzen der Lust und den Schrei des Schmerzes. Selbst die Vögel haben keine Sprache, noch Musik; die Nachtigall hat nicht drei reine Töne; und die Kinder, wenn sie zu denken anfangen, lernen erst sprechen. Denken und Sprechen ist in dem Menschengeist innig verbunden. Alles, was denkbar ist, kann er ausdrücken und mit dem Umkreis der Gedanken dehnt sich die Sprache aus; bei beschränkten Menschen und ungebildeten Völkern ist sie beschränkt. Alle Sprachforschungen führen darauf hin, daß es eine Ursprache gegeben hat, aus welcher sich, nach Bedürfniß, Leidenschaft, Charakter, Schicksalen, Wohnsitzen und deren klimatischen Einwirkungen, und nach Maasgabe der Geistesbildung der Völker, die andern Sprachen entwickelt haben. So schwierig es ist, diese Stammsprache der Menschheit gegenwärtig durch Ausscheidung der Wurzelwörter von ihren grünenden Zweigen, Blüthen und Früchten, die sie getrieben haben, aufzufinden, so deutet doch Alles, hauptsächlich

die Grammatik, auf einen solchen gemeinschaftlichen, ganz geistigen Ursprung hin, und die Sprache ist daher als eine Offenbarung des höchsten Geistes zu betrachten.

In der Grammatik der Sprachen sind die Gesetze des Denkens und Erkennens niedergelegt; sie sind in dieser Hinsicht ganz Form des geistigen Denk- und Erkenntnisvermögens, selbst reine Geistesform und die philosophischen Disciplinen, Logik und Metaphysik, entwickeln und bringen nur zur systematischen Erkenntnis des Bewußtseyns, was in der Grammatik als erkannt und als Sprachgesetz ausgesprochen ist.

So rein geistig nun auch das innere Wesen der Sprache seyn mag, so hat sie dennoch eine Seite, durch welche sie in die Außenwelt tritt, nämlich den Ton, der von ihr unzertrennlich ist. Nur durch das Gehör werden die Sprachen gelernt, und wer taub ist, bleibt stumm, wie die Erfahrung lehrt. Denn das Sprechen der Taubstummen ist kein eigentliches Sprechen, sondern ein bezeichnendes Bewegen der Lippen, eine Zeichensprache. Sie verbinden mit den Lippen, der Zunge und Gaumbewegung, durch welche

sie Worte hervorstoßen und die sie durch die Augen erlernt haben, keine Vorstellung von Klang, haben also auch keine eigentliche Sprache.

Ohne Ton würden der Sprache zwei wesentliche Eigenschaften fehlen, durch welche sie zum Stoff für die Dichtkunst geschaffen ist, die Articulation und der Rhythmus, welche beide nur durch das Gehör vernommen werden und auf die Seele zurückwirken. Durch diese Gliederung in Vocale und Consonanten, welche größere Wortglieder, Sylben, bilden, aus denen sich Worte gestalten, deutet die Sprache auf einen Vergleich mit dem Organischen hin. Allein die Glieder der Sprache werden nur nach einander durch das Gehör wahrgenommen und in jeder Aufeinanderfolge stellt sich Zeit dar. Die Zeit an und für sich selbst kann nicht wahrgenommen werden und ist auch nicht als eine Sache, ein selbstständiges Ding zu betrachten; sie ist blos eine Form, in welcher wir etwas erkennen, also ein Erzeugnis des höhern Erkenntnisvermögens. Dadurch, daß wir Gegenstände nacheinander erkennen, erzeugt sich Zeitanschauung. Indem das Ich auf sich selbst reflectirt und in sich eine Aufeinan-

derfolge von Thätigkeit wahrnimmt, erkennt es durch und in dieser Aufeinanderfolge, daß es war und ist, daß immer einem Gegenwärtigen ein Vergangnes vorangegangen ist, und das Gegenwärtige das Vorhergehende eines Zukünftigen seyn wird, und erkennt dadurch Zeit.

Folgte nicht Gedanke dem Gedanken und würde sich die Seele des Denkens nicht bewußt, so gäbe es auch keine Zeitanschauung. Zeit ist also blos das sich selbst in seiner successiven Thätigkeit anschauende Ich und die Gedanken haben kein andres Daseyn, als das in der Zeit. Zeit ist also Form der Realität der innern Anschauungen. Nun werden vermittelst des Gehörs die Laute der Sprache als etwas nicht in uns Aufeinanderfolgendes wahrgenommen; allein die Seele nimmt in sich wahr, daß in einer Aufeinanderfolge äußre Wahrnehmungen durch das Organ des Gehörs ihr zugeführt werden und wird so auf eine Zeitanschauung durch etwas, das nicht in ihr selbst ist, sondern ihr von außen zugeführt wurde, hingewiesen. Sie schaut Zeit in den aufeinanderfolgenden Lauten an. In den aufeinanderfolgenden Gliedern der Sprache, welche durch den Rhythmus noch

bemerkbarer werden, stellt sich also Zeit als etwas äußerlich Angeschautes dar. Ohne Laute würden aber die Sprachglieder nicht aufeinanderfolgend wahrnehmbar seyn, und sie werden es durch den Laut, der selbst sehr geistiger Stoff ist. Der Laut ist also der Sprache wesentlich eigen. Sie wird durch ihn zum Stoff, in welchem die Seele eine innere Anschauung äußerlich anschaut. Zugleich aber wird die Sprache hierdurch in ihren reingeistigen Urquell zurückgeführt, also als etwas Ideales, welches eine Grundanschauung darstellt, und als etwas Reales, ein Etwas, das außer uns wahrgenommen wird, zu betrachten seyn. Die Sprache ist also von einer doppelten Natur, geistig und real.

Die Sprache ist demnach der Stoff, in welchem sich die Zeit darstellt, die abstractesten Anschauungen hörbar, also versinnlicht werden.

Das hier Gesagte reicht hin, zu beweisen, daß die Sprache als etwas Reales und Ideales zugleich zu betrachten und ein Stoff sei, durch und in welchem innere Anschauungen sinnlich wahrnehmbar werden. Wie andere Anschauungen, als die von

Zeit, auch die von Raum und überhaupt Begriffe der Vernunft und des Verstandes sich in und durch Worte darstellen; ob dies, wie angedeutet wurde, auf einem göttlichen Ursprung, auf einer Offenbarung, wie Einige behaupten wollen, beruht; ob die Wortklänge Naturlauten nachgebildet sind und daher ihre Bedeutung bekommen, und etwas Bildliches haben, oder ob es blos conventionelle hörbare Zeichen für Begriffe sind — solches zu prüfen und zu entscheiden ist die Obliegenheit des Sprachforschers, aber nicht die unsere. Für uns ist es genug, zu wissen, daß mit den Worten Begriffe und Gedanken verbunden sind und diese durch den Wortlaut sich als etwas Wahrnehmbares der Seele darstellen, daß die Sprache also ein Stoff ist, in welchem der Geist bildet und anschaut.

Da nun die Dichtkunst sich mit Versinnlichung innerer Anschauungen beschäftigt, so ist die Sprache der Stoff, das Reale, dessen sie sich dazu bedient, wegen ihrer idealen und realen Doppelheit.

Die Wortwurzelmänner mögen dichten von dicht ableiten und Dichtung also für eine Festma-

chung des körperlosen Geistigen erklären, wir haben nichts dagegen einzuwenden. Nur ist diese Definition der Dichtkunst zu allgemein; denn jede Kunst ist doch eine Verdichtnng des Geistigen.

Die Sprache, welche ihrem Ursprung und Wesen nach ganz geistig ist, hat eine sinnliche Eigenschaft, die der Hörbarkeit. Der Ton ist seinem Wesen und Ursprung nach sinnlich; er wird im Gehörorgan geboren; allein er hat eine geistige Eigenschaft. Er ist also ein geistiges Reales.

Wenn wir einen Ton vernehmen, so wird durch ihn in uns eine Anschauung geweckt und diese innigst mit dieser sinnlichen Wahrnehmung verbunden.

Schon der Laut in seiner rohsten Erscheinung, das Heulen des Sturms, das Rollen des Donners, das Brausen der Fluthen, erweckt in uns bestimmte Gefühle, so wie der einzelne Ton ebenfalls in uns gleichsam eine sympathetische Saite zum Mitklingen bewegt. So scheinen die klingenden Körper auch unter einander in einem geheimnißvollen geistigen Verkehr zu stehen, die Klänge sich mitzutheilen und fortzupflanzen, als würde in ihnen ein Leben und

Mitgefühl erweckt, oder als wäre der Ton eine schlummernde Seele, die bei einem Gleichen erwachte, wie der Traumwandler erwacht, wenn sein Name gerufen wird. Der Klang schwebt unsichtbar, wie Geister, durch die Luft, scheint in ihr geheimnißvoll zu wohnen und ist gleich vernehmbar da, und der leiseste Hauch weckt ihn. Die Luft ist die Mutter des Tons, er wird auf ihren Schwingen gewiegt und getragen und sie ist auch sein Grab, in welchem sein zartes Daseyn verschwindet.

So geisterartig der Ton nun ist und obwol er auf das Geistige einwirkt, so ist er doch nicht von der Luft, die doch immer ein Körper ist, sie mag so zart seyn, wie sie will, zu trennen und hat insofern ein materielles Daseyn. Auch wird er durch ein Sinnenwerkzeug empfangen und der Seele erst zugeführt. Der einzelne Ton giebt aber noch keine Zeitanschauung. Dazu gehört eine Aufeinanderfolge der Töne. So hat auch der einzelne Ton keine Gliederung, wol aber die rhythmische Aufeinanderfolge von mehreren Tönen. Erst wenn ein Geist die Töne nach Gesetz und Willen verbindet und an einander reiht, entsteht Musik, und hier tritt zu dem

Sinnlichen das Geistige hinzu, was sinnliche Form in den Tönen annimmt.

Da nun der Ton in keiner Gestalt wegen seiner Luftnatur zu denken und wahrzunehmen ist, so entzieht er sich auch allen Begriffsumrissen und entflieht den Fesseln des Verstandes, schmiegt sich aber durch seine feine, geistig gesteigerte Sinnlichkeit und dadurch, daß in seinem Anklingen und Verwehen Zeit in Klang sich versinnlicht, dem innern Sinne, dem Gefühle an; denn indem das Gemüth in sich selbst den Wechsel der Gefühle, das Anschwellen und Verrinnen von Schmerz und Freude wahrnimmt, schaut es Zeit an, die sich ihm in dem Wechsel und der Aufeinanderfolge der Töne wahrnehmbar darstellt.

Die Töne sind also der Stoff, in welchem das Gemüth seine Selbstanschauung darstellt, und werden Musik durch den Geist, der sie ordnet und nach seinem Willen zusammenfügt und aneinanderreiht.

Töne sind also ein geistiges Reales und als Musik Versinnlichung der Gemüthanschauung.

Auf die innige Uebereinstimmung der Töne und der Gefühle deutet die Sprache durch viele Gleich-

nißreden hin. Stimmung ist ein Wort, das auf Musik und Gemüth angewendet wird, so auch Einklang und viele andre Ausdrücke werden gleichbedeutend und verständlich auf Töne und Gefühle angewendet; was nicht seyn könnte, wenn nicht zwischen beiden eine Gleichheit Statt fände.

Ein dritter Stoff, in welchem der Geist seine Anschauungen versinnlicht, ist das Licht. Was das Licht sei, ist eine Frage, über welche die Physiker viele Antworten zu geben versucht haben und nur in Vermuthungen sich erschöpfen.

Es scheint sich mit der Wärme gern zu gesellen, von dieser aber durchaus verschieden zu seyn. Es erfüllt Räume und verschwindet, sobald sein Quell, von wo es ausging, weicht, oder ein dichter Gegenstand, ein Nichtleiter, es aufhält, und indem es einen Raum erfüllt, verdrängt es doch keinen andern Körper daraus, es durchdringt blos die Lichtleiter, wie z. B. die Luft, völlig, so daß man es kaum für etwas Körperliches halten kann. Ist das Licht etwa nur eine Erscheinung, welche durch einige Materien hervorgebracht wird? keine Materie

in physischer Bedeutung selbst? Ist es vielleicht, wie der Ton, der in der Luft entsteht und nur eine Realität für die Sinnenwahrnehmung hat, auch nur eine Wirkung einiger feinern Körper, welche für den Sinn des Gesichts nur Realität hätte? Denn allerdings nehmen wir nur das Licht im Zusammentreffen mit ihm undurchdringlichen Gegenständen wahr. Im völlig reinen Luftraume wird es nicht wahrgenommen und Aether sieht schwarz aus; nur wo es etwas beleuchtet, wird es wahrgenommen.

Dies sind Fragen, deren Beantwortung uns unbekümmert lassen; denn wir fragen nicht, ob es ein körperlicher Stoff, sondern, ob es ein Stoff für die Wahrnehmung und die geistige Bildnerkraft ist? Das Licht vermittelt die sichtliche Wahrnehmung der für körperlich erkannten äußern Gegenstände, mag es nun selbst nur eine Wirkung seyn, welche Gegenstände im Auge vermittelst anderer Ursachen hervorbringen. Wenn wir Gegenstände als sichtlich denken, so denken wir allemal auch Licht. Wir denken sie beleuchtet, sei es auch noch so schwach, und absoluter Mangel an Licht, gänzliche Finsterniß ist gleich dem absoluten Nichts. Das eine wäre

gänzliches Verläugnen des Lichts, das andere des Seyns von Etwas. Dinge, die wir aber als außer uns befindlich, nicht blos in unserer Vorstellung daseiend denken, denken wir in einem Raume.

Die objective Richtung der Thätigkeit des Ichs producirt also Raumanschauung. Da nun aber das Denken von äußern sichtlichen Gegenständen immer mit Licht zusammen und zugleich auch mit den äußern Dingen Raum gedacht wird, so wird Licht und Raum immer im Denken von äußern Gegenständen verbunden. Da wir nun die Sichtbarkeit der Gegenstände durch das Licht uns denken, so denken wir uns auch den Raum durch das Licht sichtbar. Raum ist aber, wie Zeit, eine innere Anschauung; von dem unendlichen Raum und dem Raum an sich haben wir keinen Begriff: wir denken die Dinge in's Gränzenlose fort, neben, unter und über einander. Und so ist das Licht der Stoff, in welchem sich dem Geiste der Raum als etwas äußeres Sichtlichwahrnehmbares darstellt; Licht also der Stoff, in welchem eine geistige Anschauung versinnlicht und dargestellt wird.

Hierbei muß noch in Erwägung gezogen werden und ist von großem Gewicht, daß der Verstand die Mehrzahl von Begriffen durch Wahrnehmungen des Gesichtsinns erhält und die Vernunft aus diesen Ueberlieferungen und gleichsam Vorarbeiten des Verstandes höhere Begriffe ableitet.

Die Vorstellungen, welche der Verstand aufgenommen hat, und die Vernunftbegriffe sogar, welche aus jenen hervorgegangen sind, tragen und behalten immer etwas von ihrem Lichtursprunge an sich; und die Phantasie, welche die Kraft ist, frei und selbständig nur nach höhern Gesetzen Vorstellungen zu schaffen, ohne sie einem Sinne zu verdanken, kann dennoch nicht umhin, den innern Bildern, welche sie in sichtlich wahrnehmbarer Form entwirft, Licht beizulegen.

Noch eine andere höchst auffallende Aehnlichkeit zwischen dem Licht und der objectiven Thätigkeit des Ichs ist folgende.

Die ins Unendliche und Gränzenlose hinstrebende objective Thätigkeit würde ohne Gegenstand, der sie fixirte, gleichsam auf einem Puncte festhielte,

nicht zum Bewußtseyn des Ichs kommen; oder mit andern Worten, erst durch einen Gegenstand des Denkens werden wir uns bewußt, daß wir denken. So ist es auch mit dem Lichte. Es strömt immerfort durch den freien Raum dahin, und erscheint nur erst dann, wenn ihm ein dichter Gegenstand sich entgegen stellt, den es beleuchtet, oder wenn es die Sehnerven selbst trifft. Im ersten Falle werden wir es erst an einem, und durch einen Gegenstand gewahr, ganz ähnlich, wie das Denkende sich durch den Gegenstand des Denkens bewußt wird. Im zweiten Fall, wo das Licht unmittelbar das Auge selbst trifft, sehen wir aber keinen äußern bestimmten, begränzten Gegenstand, sondern empfinden nur die Lichtwirkung im Sehorgane selbst; gerade so, wie das Denkende, wenn es sich selbst Gegenstand des Denkens wird, sich in seiner unendlichen Thätigkeit, aber keinen äußern Gegenstand in sich wahrnimmt.

Licht kann also der materiell geistige Stoff genannt werden, in welchem der Verstand durch die Einbildungskraft, und die Vernunft durch die Phantasie ihre Begriffe, ihre Anschauungen ausprägt,

und ist die sinnliche Form, in welcher die objective Geistesthätigkeit sich anschaut. Ferner darf hier nicht unbemerkt bleiben, daß die Sprache auf das Denken Worte anwendet, welche auf Licht und Sehen sich beziehen, gerade wie musikalische Bezeichnungen auf das Gefühl angewendet werden.

Man nennt Vorstellungen und Begriffe oft Ansichten, nennt Gedanken hell oder dunkel, spricht vom Beleuchten einer Frage und sagt, daß ein Licht dem Geiste aufgehe, wenn er etwas zu verstehen anfängt, was er sich nicht erklären konnte. Licht erscheint im Sehorgan in seinen mannichfaltigen Abstufungen als Farbe; und Farbe ist das Element der Malerei. Die Malerei ist also diejenige Kunst, durch welche vermittelst des Lichts Begriffe in sichtlich wahrnehmbarer Form dargestellt werden. Doch giebt die Malerei nur den Schein der Dinge, wie der Gedanke nur die Dinge bestimmt, wie sie dem Geiste intellectuell erscheinen, unabgesehen von ihrem reglen Daseyn; und die Gemälde haben daher, wie die Gedanken, nur eine ideale Wahrheit und intellectuelle Gewißheit; die reale wird nur durch jene, ohne Beweis, nothwendig vorausgesetzt.

Es giebt nun auch Stoffe, welche nicht blos als äſthetiſche zu betrachten ſind, ſondern die auch für Körper von den Naturkundigen anerkannt werden. Dies ſind ſolche, welche einen Raum wirklich ausfüllen, wie z. B. Metalle, Steine und Erde. Dieſe Maſſen, wenn der Geiſt ſie nicht geregelt hat, ſcheinen todt zu ſeyn, und ihre Formen das Werk blinder Nothwendigkeit und zufälliger Ausfüllung des Raums, den ſie keinem andern Körper ohne Widerſtand und ohne leichtere, weniger dichte, oder ſchwächere wieder zu verdrängen, überlaſſen. Allein wir werden ſehr bald gewahr, daß dem nicht ſo ſei und daß der Geiſt ſie geregelt hat, daß ihre Formen nicht zufällig ſind, und ſtatt des erſten Scheins des Zufalls tritt in ihrer Erſcheinung ein regelnder Wille und eine Geſetzmäßigkeit, auch in ihrem Naturzuſtande, hervor.

Wenn nun auf der andern Seite der Geiſt die Gegenſtände nicht blos in Hinſicht ihrer innern Wahrheit und als Begriffe in ſinnenfälliger Form denkt, ſondern mit Begriffen den der Realität verbindet, ſo denkt er ſolche als einen beſtimmten Raum erfüllend und andere Dinge von dieſem

ausschließend. In diesem Falle muß er aber den Begriffen selbst nicht blos eine logische Form geben, auch nicht blos sinnenfällige Erscheinung beilegen und sich die Begriffe in einer solchen vorstellen, sondern sie in einer bestimmten, festumgränzten Gestalt und in einem abgeschlossenen Raume denken.

Dieses Denken strebt und drängt mächtig zum Bilden hin, ist ein plastisches Denken selbst zu nennen, dessen Begriffe gleichsam cubischen Gehalt haben und bei welchen die Vorstellung von Umfang wesentlich ist.

Daher sind ganz körperliche, den Raum wirklich erfüllende Materien diejenigen, in welchen diese Gedanken allein dargestellt werden können und das Geistige, der Gedanke, wird durch dieses plastische Denken in den Schranken des Raums angeschaut und von der Kunst, die man Plastik nennt, in die Bande der Körperlichkeit gebannt, ganz als etwas Wirkliches, in körperlicher Wirklichkeit, einen Raum ausschließlich erfüllend, dargestellt. Die Werke der Plastik stehen daher unter allen im Bereiche der Kunst oben an; denn in ihnen ist ein Ideales ein

ganz Reales geworden. Ein solches Bildwerk ist ein Gedanke, der nicht blos den Schein von Daseyn, sondern Realität selbst angenommen hat.

Ich muß auch darauf aufmerksam machen, wie die Sprache für Bildnerei und Denken gleichbedeutende Worte gebraucht. Ein Gedanke, dessen geistiger Werth angedeutet werden soll, wird ein gediegener Gedanke genannt, gleichsam als sei der Gedanke ganz ausgefüllt und nicht blos eine hohle Schale. Ferner nennt man einen überzeugenden Gedanken, dessen Wahrheit sich uns aufdrängt, und den wir gleich verstehen, er sei faßlich, oder auch begreiflich. Das Auge nimmt nur den Schein der Dinge wahr, der Tastsinn aber den Umfang, die körperliche Wirklichkeit der Dinge; daher sagen wir vergleichend, wir haben einen Gedanken gefaßt, oder begriffen, wenn wir ihn als wahr anerkannt und in uns aufgenommen haben, wie das Begreifen von Statuen und das Betasten von Körpern uns deren Form deutlicher macht und von ihrem Daseyn im Raume gewisser überzeugt, als das bloße Sehen.

Laß uns das hier Gesagte in einer Tabelle überblicken!

Kunst ist Versinnlichung von geistigen, innern Anschauungen.

Stoffe sind sinnlich wahrnehmbar; die Künste können also nach den Stoffen, in welchen sie darstellen, eingetheilt werden.

Rein geistiger Stoff.	Geistig materieller Stoff.	Materiell geistiger Stoff.	Ganz materieller Stoff.
Sprache.	Ton.	Licht.	Körper.
Dichtkunst.	Musik.	Malerei.	Plastik.

Diese Eintheilung der Künste nach den Materien führt uns zu einer andern, dieser sehr nahe liegenden, deren Eintheilungsgrund die Erkenntnissform ist, oder mit andern Worten, welche auf den Grundformen oder Kategorien der Sinnlichkeit beruht. Man könnte sie die transscendentale ästhetische Eintheilung der Künste nennen. Dies ist schon oben angedeutet worden und eine wissenschaftliche Erörterung darüber, daß wir die Objecte im Raum und Zeit anschauen, gehört zu der Disciplin der Metaphysik, würde hier also überflüßig seyn.

Wir können daher die Künste auch in zwei Hauptclassen eintheilen, und zwar in Künste, welche im Raume, und in solche, welche in der Zeit innere Anschauungen darstellen.

In dieser Hinsicht können die Kunstdarstellungen, oder Versinnlichungen von Anschauungen auch Vergegenwärtigungen genannt werden. Die Künste stellen das, was wir in uns anschauen, als gegenwärtig, als in Raum und Zeit vorhanden dar.

Die erste Classe, die Künste, welche im Raume darstellen, Raumanschauungen im

Raume selbst produciren, können wieder in zwei Unterabtheilungen, in Gattungen eingetheilt werden. Die erste Gattung: solche, welche den Raum wirklich erfüllen, in und durch den wirklichen Raum darstellen; die zweite Gattung: solche, die den Raum scheinbar erfüllen, nur den sichtlichen Schein des Raums darstellen.

Die erste Gattung, welche wirklich im Raume darstellt, läßt wieder eine Eintheilung in zwei Arten zu, und die Arten dieser Gattung von Künsten sind Plastik und Baukunst.

So läßt auch die zweite Gattung von Künsten, welche nur scheinbar Raum darstellt, eine nochmalige Eintheilung in zwei Arten zu, und diese sind Malerei und Zeichnenkunst.

Die zweite Classe, welche in der Zeit innere Anschauungen darstellt, oder vergegenwärtigt, kann ebenfalls in zwei Gattungen eingetheilt werden; nämlich in solche, welche die Zeit als Gegenwart, also nicht blos eine Zeit als Form der Anschauung, sondern eine Zeit, die wir durchleben, die wir an uns vorüberfließen sehen, oder in der wir gleichsam schwimmen und die wir

nur durch den Wechsel der Gegenstände am Ufer des Zeitstroms als dahinfließend erkennen, ausfüllen und in einer Gegenwart selbst darstellen; und in Künste, welche nur eine Zeitanschauung ideal in uns voraussetzen.

Beide Gattungen werden aber wieder in zwei Arten einzutheilen seyn und diese Arten der ersten Gattung Künste, welche in der Zeit, als Gegenwart angeschaut, darstellen, sind das Drama und die Musik, und die zweite Gattung von Künsten, welche nur eine Zeitanschauung in uns voraussetzen, läßt wieder eine Eintheilung in zwei Arten zu, und diese Arten sind die epische Dichtkunst und die romantische Dichtkunst.

Eine tabellarische Uebersicht wird diese Eintheilungen sehr verdeutlichen und zugleich zu Parallelen, in Bezug der Künste untereinander, Anlaß geben.

Kunst überhaupt ist in dieser Hinsicht Vergegenwärtigung von innern Anschauungen.

I. Classe: Künste, welche im Raume vergegenwärtigen und Raum darstellen.

1ste Gattung.
Künste, welche durch ihre Werke einen Raum wirklich erfüllen.
Arten der Gattung 1.

a. Plastik. b. Baukunst.

2te Gattung.
Künste, welche Raum scheinbar erfüllen, nur den sichtlichen Schein des Raums darstellen.
Arten der Gattung 2.

a. Zeichnenkunst. b. Malerei.

II. Classe: Künste, welche innere Anschauungen in Zeit darstellen oder vergegenwärtigen.

1ste Gattung.
Künste, welche die Zeit als Gegenwart in der Gegenwart darstellen.
Arten der Gattung 1.

a. Das Drama. b. Die Musik.

2te Gattung.
Künste, welche nur eine Zeitanschauung ideal in uns voraussetzen.
Arten der Gattung 2.

a. Epische Dichtung. b. Romantische Dichtung.

Ziehst Du in dieser Tabelle die Parallelen horizontal, so wirst Du die Künste Einer Sphäre finden; allein auch die conträre Gegeneinanderstellung der Gattungen eines Kunstkreises. Ziehst Du aber die Parellelen in dieser Tabelle perpendiculär, so triffst Du die Künste zweier verschiedener Sphären an, welche in ihrem Streben einander gleichen, nämlich zwei aus jeder Classe, welche nach Realität in ihren Darstellungen streben, und zwei andere aus jeder Classe, welche blos nach dem Scheine von Realität streben. Denn so sehr sich auch manche Skeptiker sträuben mögen, daß Raum und Zeit empirisch wahrgenommen werden können und etwas Reales sind, so wird ihnen doch der Glaube bald von der Erfahrung aufgedrungen werden, daß es so ist. Zur Plastik und Baukunst gehört ein wirklicher Raum außer uns und unserm Erkenntnisvermögen, so wie zum Drama und zur Musik eine Zeit, deren Realität wir allerdings nicht begreifen, aber dennoch anerkennen müssen. Mögen diese Zweifler es einmal versuchen, die Kolossen von Monte Cavallo in ihrem Studierstübchen zu beherbergen. Wehe dem Nachbar, wenn es ihm einfiele, ein Haus zu bauen,

welches größer wäre, als sein Grundstück es erlaubt, und er es auf das Grundstück des Philosophen ausdehnen wollte! Dieser würde sehr bald sein System bei Seite setzen und dem Nachbar juristisch beweisen, daß sein Haus für den ihm gehörigen Raum zu groß sei. Ebenso wird der Zweifler von der Realität der Zeit in der Musik überzeugt werden, wenn er es versucht, in einem Orchester mitzuspielen. Wie wird ihm der Capellmeister mitspielen und die Realität der Zeit, welche er etwa nur für eine Thatsache des Bewußtseyns anerkannt, beweisen, wenn der Philosoph aus dem Tacte kommt! Eben so beeilt sich auch der Philosoph gewiß, zur rechten Zeit ins Theater zu gehen, oder verläßt das Schauspiel, ehe dessen wirkliche Zeit abgelaufen ist, wenn ein hoher Gönner ihn zu einer Stunde vor dem Schlusse des Drama eingeladen oder er seiner Gebieterin versprochen hat, sie um eine bestimmte Stunde zu besuchen, mag er an einer Realität der Zeit, einer Zeit außer unserm Erkenntnißvermögen, noch so sehr zweifeln [25]).

---

25) Für den Metaphysiker hat Zeit und Raum keine an-

Dahingegen verhält es sich mit der Zeichnenkunst und Malerei, mit epischer und romantischer

---

dere Bedeutung, als bloße Form der sinnlichen Anschauung; und deren objective Realität zu beweisen liegt außer den Gränzen seiner Wissenschaft. Der Metaphysiker bedarf eines solchen Beweises nicht und kann ihn nicht führen; wol aber der Aesthetiker. Da aber der Aesthetiker erst der Metaphysik bedarf, um diesen Beweis zu führen, und diese Wissenschaft ihm in dieser Hinsicht ihre Hülfe versagt, weil etwas, wenn es blos eine Form ist, nichts an sich seyn kann, und wenn eine Form etwas an sich seyn könnte, sie seyn könnte, ohne daß etwas wäre, was ein Widerspruch in sich selbst seyn würde, wie Kant sehr treffend zeigt, so ist wenigstens so viel zu sagen, daß doch immer noch ein Unterschied sei, ob wir dem Raum und der Zeit an sich objective Realität zugestehn, sie zu Dingen machen, oder ob wir ihnen Realität überhaupt absprechen. Daher kann die Behauptung der empirischen Realität des Raumes und der transscendentalen Idealität sehr wohl zusammen bestehen, so wie auch die Behauptungen empirischer Realität und transscendentaler Idealität der Zeit, ohne einander aufzuheben, bestehen können, wie Kant in der Krt. d. r. Vernft. S. 33 und 39 erwiesen hat.

Man muß wohl unterscheiden, ob etwas ein Ding

Dichtung ganz anders. Jene bedürfen nur des sichtlichen Scheins des Raums und diese nur einer idea-

---

an sich sei, oder eine Vorstellung. Zeit und Raum sind allerdings keine Dinge an sich selbst; aber die realen Dinge denken wir in Zeit und Raum, es sind die Formen der Anschauung des Realen. Sprächen wir nun der Zeit und dem Raume alle Realität ab, so läugneten wir durchaus alle Realität der Dinge, die wir in Zeit- und Raumform denken. Umgekehrt würde Raum und Zeit nichts seyn, wenn es keine realen Dinge gäbe, weil sie nur Anschauungsform aller Realität sind, und Zeit und Raum würde ohne Realität von Dingen an sich nichts selbst an sich seyn, da sie Form der Anschauung sind.

Mit dieser empirischen Realität könnte sich der Kunstfreund und Jedermann begnügen; allein der, welcher über Kunst nachdenkt, wird weiter getrieben, über die Gränzen der Metaphysik und reinen Vernunft hinaus, wo ihn freilich der sichere Leitfaden verläßt, aber nicht die Gewißheit, welche die Wahrnehmung ihm unmittelbar, obwol ohne zureichenden Beweisgrund, giebt. Der Aesthetiker wird sich also auf folgende Weise trösten: wenn Wahrnehmungen, ja Anschauungen nichts an sich, sondern nur Bilder ei-

len Zeitanschauung. In einem kleinen wirklichen Raume kann eine perspectivische Zeichnung einen

---

nes Gegenstandes sind, so setzt doch jede Wahrnehmung einen wahrgenommenen realen Gegenstand, setzt also etwas objectiv Reales voraus, wenn solches auch nicht a priori bewiesen werden kann.

Die Unterscheidung des Dings an sich und der Wahrnehmung, welche die Kritik vornimmt, berechtigt im Grunde noch nicht zu der Behauptung, daß wir um ein Ding an sich nichts wissen, sondern nur um die Anschauung. Denn das aus dem Standpuncte der Kritik der reinen Vernunft, so wie aus dem des Idealismus, ja aller Metaphysik, Unerklärliche ist darum noch nicht das Unmögliche. Da nun doch Anschauung eine Wahrnehmung und diese einen Gegenstand voraussetzt, so kommt es, daß für den Metaphysiker und das reine Denken Zeit und Raum nur Idealität, für den Aesthetiker und die Empfindung aber objective Realität, ja alle Dinge in Zeit und Raum Realität haben. Denn, wenn wir auch um die Dinge an sich unmittelbar nicht wissen, so wissen wir doch mittels der Wahrnehmung um sie, oder Anschauung und Wahrnehmung wären ganz nichtig, ja unsinnig. Da ich meinen Anschauungen traue,

Gegenstand darstellen, welcher scheinbar sehr groß ist. Eben so auch die Malerei, zu deren täuschenden Wirkungen nun noch die Haltung, (Abstufung der Farben) sehr viel beiträgt. So glauben wir beim Anblick der Mühle von Claude Lorrain in der Gallerie Doria eine weite Gegend vor uns zu sehen.

---

ohne weitern Beweis, (sagt der Empiriker) so muß ich glauben, daß alle Anschauungsformen angeschauten Objecten gleich sind; es muß also etwas geben, was meinen Anschauungsformen der Realität, die ich Zeit und Raum nenne, gleich ist, also eine objective Zeit und einen objectiven realen Raum.

Uebrigens hat das Kunstgenie, oder der mit Phantasie Begabte noch eine besondere, aber nur ihm zukommende Sicherheit für objective Realität der Dinge, nämlich das Vermögen bildlich zu denken; welches intuctive Denken gar nicht denkbar wäre, gäbe es nicht eine erkannte, ihm correspondirende Außenwelt. Wozu nun noch kommt, daß jedes Kunstwerk ein Noumenon und Phänomenon zugleich, also eine Monas ist, in welcher Seyn und Vorstellen ganz eins geworden sind. Vergleiche Kant Crt. der r. Vernunft. S. 243.

Wir gehen mit unsern Blicken dem Bache entgegen, der aus der ebenen Ferne auf uns zufließt. So wie die Zeichnenkunst und Malerei nur mit einem idealen Raume und dem Scheine zu thun haben, so hat die epische und die romantische Dichtkunst nur mit einer Vorstellung von Zeit überhaupt zu thun. Die Helden der erstern und die Verwickelungen der Verhältnisse in der andern Dichtungsart werden nicht als in der Gegenwart vorhanden, sondern in einer unbestimmten Zeit, in der Zeit überhaupt gedacht, welche als eine vor kurzem, oder längst schon verflossene Vergangenheit, durch Merkmale, welche nicht in der Zeitanschauung unmittelbar wahrgenommen werden, sondern welche die Objecte der Dichtung mit sich bringen, bestimmt wird.

Siegfried ist das Merkmal seiner Zeit, die für uns ein längst Vergangnes ist, und die Verhältnisse, in welchen Wilhelm Meister lebt, sind Merkmale einer Vergangenheit, welche erst gestern seyn könnte.

Bei beiden Dichtungsarten kommt es auf eine genaue Zeitbestimmung gar nicht an, und Niemand

wird aus einer poetischen Theilnahme danach fragen, in welchem Jahre nach Christi Geburt Siegfried geboren worden, und ob Wilhelm Meister noch sich wohl befinde, oder wie lange er todt sei.

Wir durcheilen im Gedicht große Zeiträume in Augenblicken, sehen Knaben blühen, Jünglinge reifen, Männer Staaten gründen und stürzen, und sie selbst untergehen, oder siegen; und obwol Alles im Gedicht als ein Geschehenes, also Vergangenes, dargestellt ist, so wird es uns doch gegenwärtig, wir denken uns in die Zeit, in der es geschah, und diese Zeit denken wir als ein Ehemals in einem gegenwärtigen Augenblicke.

Unsere Tabelle giebt aber auch noch zur Vergleichung einzelner Kunstarten unter einander Veranlassung. Wenn wir die Parallelen perpendicular ziehen, so bringen wir aus den beiden Hauptclassen folgende besondere Arten in Beziehung zu einander; Plastik und das Drama, Baukunst und Musik, Zeichnenkunst und epische Dichtung, Malerei und romantische Dichtung.

Wir werden bei näherer Betrachtung das Wechselverhältnis, die Wahlverwandtschaft je zweier Künste zu einander sehr bald gewahr werden.

Die Plastik strebt unverkennbar zu dem Drama hin. Sie stellt in ihren umfassenden Werken nicht blos ein in sich still abgeschlossenes Daseyn, einen höhern Begriff dar, sondern auch Handlungen und Begebenheiten, welche ein Schicksal voraussetzen. Da die Plastik nur einen Moment in der Zeit und einen Punct im Raume aufzunehmen vermag, so kann sie sich nicht, wie das Drama, welches einen Zeitraum durchläuft, auf Verwicklungen und Auflösungen einlassen, sondern nur den höchsten Moment, die Katastrophe von Begebenheiten darstellen. Ein solches plastisch-dramatisches Werk ist Laokoon und seine Söhne, hier im vaticanischen Museo.

Das Ringen gegen eine feindliche Macht setzt einen Moment voraus und einen, welcher folgen muß. Jener ist der, in welchem der durch Uebermuth den Göttern Verhaßte die Strafe herbeizog und in welchem ihn die strafenden Schlangen um-

wanden; und dieser der gräßliche Augenblick, in welchem die große menschliche Natur einer Uebermacht unterliegt, den der Plastiker zwar so vorbereitete, daß wir nicht über den Ausgang ungewiß seyn können, aber selbst nicht zeigte, und vor dessen Eintritte der dramatische Dichter den Vorhang würde niederfallen lassen. Es war genug, mit einem Schmerzensschrei und den höchsten letzten Kraftaufwand der unterliegenden Natur das plastische Drama zu beginnen und zu schließen. Auch das Schicksal der Söhne ist in diesem Augenblicke schon entschieden. Der zarte Knabe unterliegt; aber seine schwache Kraft, die keinen Widerstand leistet, leidet auch weniger; seine Schmerzen sind kürzer und schwächer, als die Kraft und die Leiden des Vaters.

Der ältere Sohn wird von den Schlangen so umwunden, daß er noch entfliehen könnte; allein er entgeht seinem Geschicke dennoch auf keinen Fall, und wird in den Untergang des Vaters verwickelt, der durch seinen Anblick und durch das den Himmel erschütternde, aber nicht zum Mitleid bewegende Gebrüll der unterliegenden Natur diesen Sohn seine eigne Gefahr vergessen macht, so daß

seine ganze Aufmerksamkeit auf den unglücklichen Vater hingerissen wird, und daher der letzte mögliche, kurze Rettungsaugenblick ungenutzt vorübergehet. Alles, was wir in dieser Scene erblicken, erweckt uns edlere Gefühle, welche die des Schreckens und Entsetzens aufwiegen. Wir staunen die Kraft, die in ungeheuren Schmerzen sich verkündet, an, fühlen sanftes Mitleid über den sterbenden Knaben, und Theilnahme für den edlen Jüngling.

Das Ungeheure ist noch nicht geschehn, die Gruppe bricht vor unsern Augen zusammen, aber sie liegt noch nicht zu Boden.

Dieses Bildwerk befriedigt alle Erfordernisse eines Dramas; es ist ein Moment und Alles geht in einem Raum und einer als gegenwärtigen Augenblick gedachten Zeit vor, und indem es uns eine unterliegende Kraft erblicken läßt, erhöht es unser inneres Kraftgefühl.

Ich könnte hier auch noch die Gruppe der Niobe als Beispiel der zum Drama hinstrebenden Plastik anführen; doch ist diese mir eben nicht gegenwärtig, da sie in Florenz sich befindet, und Ab-

bildungen nicht ausreichen, außerdem auch noch manche Zweifel darüber obwalten, wie sie ursprünglich angeordnet war.

Eben so strebt auch seinerseits das Drama zum Plastischen. Es erhält erst durch die theatralische Aufführung seine volle, in dem Gemüth des Dichters begründete, und vor seiner Phantasie stehende Wirkung. Das Drama ist ein redendes, handelndes und wandelndes Bild. Nehmen wir es nur mittels des Gehörs in uns auf, z. B. beim Lesen, so wird unsere Einbildungskraft zur Schaubühne dessen, was wir vernehmen, und wir haben blos ein Schattenspiel des Schauspiels in uns, welches schon durch seinen Namen Sichtbarkeit erfordert, und vor der Phantasie des wahren dramatischen Dichters in lebensvollen Gestalten sich bewegte. Die strengen Forderungen der Einheit der Zeit und des Raums sind auf die plastische Natur des Dramas gegründet, und so bedarf dies hier wol keiner weitern Erörterung.

Ferner stehen Baukunst und Musik in einer Polarität zu einander. Auch ward ja jene schon

witzig eine gefrorne Musik und diese eine flüssige Baukunst genannt. Sinnig ist die Aehnlichkeit dieser beiden Künste von tieffühlenden Männern entwickelt, auf die Gliederung der Theile der Baukunst und auf den Rhythmus bei der Musik als sich gleichend, hingedeutet und dargelegt worden, daß Harmonie das in der Musik ist, was bei der Baukunst Symmetrie genannt wird.

Gern geben wir zu, daß die Architektur eine Musik im Raume genannt werde, obwol umgekehrt die Musik sich nicht füglich eine Baukunst in der Zeit will nennen lassen, weil die Musik durchaus nicht vermag, etwas mit einemmale vor die Seele zu stellen, wie die Baukunst. Das Darstellen von Gefühlen durch Töne bei der Musik ist allmälig (successiv), wie das sich Entfalten des Gemüths in Liebe, Freude und Schmerz und das Ineinander Ueberfließen gleicher Stimmungen der Seele. Daher möchte ich die Wirkung der Musik mit einer Rosenknospe im Sonnenschein vergleichen, welche leise sich aufthut, und leise, immer leiser ein Blättchen nach dem andern anschwellen, und immer tie-

er in sich hineinblicken läßt, und als entwickelte Rose erst vor uns steht, bevor ihre Blätter ein Hauch zerstreut. In ein höheres zeitloses Bewußtseyn, in ein Gesammtgefühl concentrirt sich freilich das durch eine Musik allmälig Dargestellte; allein dies wurde doch immer nur successiv hervorgebracht.

Dahingegen steht das Werk der Baukunst ausgebildet in allen seinen Theilen als ein Ganzes und auf einmal vor den Augen, wie die Idee vor der Vernunft. Wäre es nicht zu kühn, so möchte ich die Architektur die Musik der Vernunft und die Musik eine im Gemüth erbauende Kunst nennen. Das Gebäude ist, abgesehn von seinem Entstehen, als ein Vorhandenes zu betrachten; das Bauen geschieht allerdings auch allmälig. Die Musik kann nicht auf einmal wirken und in einem einzigen Augenblicke darstellen; wohl aber die Baukunst in ihren größten Werken einen successiv sich entwickelnden Eindruck, der dadurch dem allmäligen Wirken der Musik gleicht, auf das Gemüth hervorbringen.

Ich habe dies so oft an mir selbst erfahren und an Andern beobachtet, wenn ich in die Peterskirche

eintrat. Beim ersten Anblick fühlte ich den wohlthuenden Eindruck eines harmonischen Ganzen; nach und nach entwickelte sich aber erst ein Gefühl von Staunen, und dieses wuchs allmälig zur Ehrfurcht, wenn successiv mein Auge die anfangs unübersehbare, unbegreifliche Größe wahrgenommen hatte.

Wie oft habe ich nicht die allmälige Wirkung dieses Baues an reisenden Kunstkennern bemerkt, die ihn zum erstenmal sahen! Sie waren den Tag zuvor im Wagen schlafend in Rom angekommen, und ich holte sie am andern Morgen im deutschen Wirthshause bei Franz ab. Auf dem langen Wege von der Via Condotti bis zum Ponte S. Angelo kramten sie ihre in deutschen Büchern zusammengelesene Weisheit über die Fehler der Peterskirche aus. Ich schwieg. Auf der Brücke, wo sie die Kirche zuerst erblickten, stutzten sie. Wir treten auf den Platz vor der Peterskirche und sie sagen doch Einiges noch über die Geschmacklosigkeit einzelner Verzierungen; sie wollen sich vom Eindruck nicht überwältigen lassen. Nun aber treten wir ein, und unwillkürlich rufen sie aus: Prächtig! prächtig! Wir gehen weiter

und weiter und immer ſtummer werden die Kenner, und zuletzt verlaſſen wir Alle mit ſtiller Rührung das Gebäude.

Dieſe ſucceſſive Wirkung eines Werkes der Baukunſt habe ich eben hier neulich an einem jungen Italiener beobachtet, und ich wollte, ein ſinnvoller Schauſpieler hätte dieſe Uebergänge und dieſe Steigerung des Ausdruckes mit mir beobachten können. Der junge Mann trat mit raſchen, leichten Schritten in das Innere der Kirche. Sein Gang wurde bald langſamer und leiſer, dann zögernd, und allmälig ſank er in der Mitte der Kirche auf die Knie. Zeigt ſich nicht hier, wie bei der Muſik, das Entwickeln eines Gefühls aus dem andern, und eine Steigerung, die in der Zeit mehrere Grade durchläuft und ihre Höhe allmälig erreicht? So unterſtützen auch manche Umſtände die ſucceſſive Wirkung eines architektoniſchen Werkes. Ich kann das Gefühl nicht anders als muſikaliſch nennen, was mich durchdringt, wenn am frühen Morgen die weite Stadt im Thaue vor mir ruht, aus dem Nebelſchleier zuerſt St. Peters Kreuz hellglänzend hervortritt und, wie die Sonne ſteigt, die Dünſte ſinken und

immer herrlicher der hohe Bau sich allmälig enthüllt [26]).

Aber nicht allein hierauf beruht die Aehnlichkeit zwischen Baukunst und Musik; sie ist noch tiefer in beiden Künsten begründet, und besteht wesentlich darin, daß beide Künste Gemüthszustände darstellen

---

26) Kant sagt C. d. r. Verft. S. 318: „Allein die Synthesis der mannigfaltigen Theile des Raums, wodurch wir ihn apprehendiren, ist doch successiv, geschieht also in der Zeit und enthält eine Reihe. Und da in dieser Reihe der aggregirten Räume (z. B. der Füße in einer Ruthe) von einem gegebenen an die weiter hinzugedachten immer die Bedingung von der Gränze der vorigen sind, so ist das Messen eines Raumes auch als eine Synthesis einer Reihe der Bedingungen zu einem gegebenen Bedingten anzusehen, nur daß die Seite der Bedingungen, von der Seite, nach welcher das Bedingte hinliegt, an sich selbst nicht unterschieden ist, folglich regressus und progressus im Raume einerlei zu seyn scheint.“

Bei einem architektonischen Werke ist es aber in ästhetischer Absicht, nicht blos in geometrischer, nicht einerlei, von wo man anfängt, die Größe desselben zu betrachten und mit einem innern Maaße zu messen.

und hervorrufen. Wer hätte nicht bei einem Choral und in einem hohen gothischen Dome sich von göttlicher Begeisterung durchdrungen gefühlt, nicht in seinem Gemüthe die Schauer des Erhabenen, die Ahnungen eines Geistignahen wahrgenommen?

Wer fühlte sich nicht bei den Werken des Bramante[27]), wie z. B. hier das Kanzeleigebäude ist,

---

27) Bramante ist unter allen Architekten der einzige, von welchem man sagen kann, daß er einen eigenthümlichen Styl aus sich selbst hervorgebildet habe, welcher weder aus der deutschen, noch der byzantinischen, auch nicht aus der antiken Bauart hervorgewachsen wäre; denn von letzterer nahm er nur einzelne Glieder zu Verzierungen an. Bramante's edler Styl, scheint mir, beruht hauptsächlich auf den großartigen Verhältnissen der Mauerflächen zu den Fensteröffnungen, dem trefflichen Maaße, welche die Stockwerke zu einander haben, und den großen, freien, ununterbrochenen Horizontallinien. Was ich oft an ihm habe tadeln hören, daß er zu schwächliche Pilaster auf mächtigen Flächen anbrächte, ist gerade ein geheimer Kunstgriff, durch welchen er seine großen Horizontallinien um so geltender machte. Balthasar Peruzzi war vielleicht in den einzelnen Theilen eines Gebäudes noch harmonischer, als Bramante, aber weniger groß-

feierlich gestimmt, aber zugleich auch gestärkt, wie bei einem Andante sostenuto? oder, in den Hallen von ionischen Säulen in S. Maria maggiore heiter erhoben, wie bei einem Allegro moderato? und in den düstern, vorgothischen Kreuzgängen von S. Paul wie von einem Largo in Schwermuth versenkt? Wie Formen und Töne Gefühle erwecken, und Gefühle Klang und Gestalt annehmen können, ist nur in dem Gemüthe selbst wahrzunehmen, dem bloßen Verstande unerklärlich und der Vernunft blos als Thatsache des Bewußtseyns begreiflich. Wir wollen dies bald, so weit es sich erklären läßt, näher untersuchen, und einstweilen es als eins von

---

artig, und in der Formung von Kuppeln bleibt er musterhaft, wenn auch Brunelleschi hierin vor ihm Kühneres nnd Michael Angelo nach ihm Größeres geleistet hat. So bleibt er auch in Ernst und Würde unübertroffen; denn, mögen sich auch Palladio's Gebäude anmuthiger profiliren, so stören doch die oft ganz unzweckmäßigen Vorbaue von Säulen alle innere Uebereinstimmung und antike architektonische Theile treten bei Palladio oft in Widerspruch mit modernen Stücken und Bedürfnissen, welche seine Gebäude befriedigen sollen.

den Geheimnissen der Schönheit verehren, da die innere Erfahrung es bestätigt.

Architekten, welche ohne innere schaffende freie Thätigkeit des Gemüths und ohne philosophischen Scharfsinn sich an die Lösung dieses Räthsels wagten, über das Klapp, klipp, klapp ihres Handwerks aber nicht hinaus können, haben gemeint, die Wirkung besonders der sogenannten gothischen Baukunst beruhe auf einem Allegorisiren mit Verhältniszahlen, welche sich auf Lehren des christlichen Glaubens bezögen und mit sogenannten heiligen Zahlen im Zusammenhang stünden. Dann wäre ja die Baukunst nichts, als eine Geheimniskrämerei, eine bloße geheime Zeichenschrift und ihre Wirkung durch den Gesichtsinn auf das Gemüth ganz zufällig, nichts allgemein Wahrnehmbares und nur denen genießbar und verständlich, welche den Schlüssel zu den Chiffern besitzen. Jedem wahrhaften Künstler, ja jedem fühlenden Menschen, der Sinn für Formen hat, wird diese Erklärungsweise der Baukunst widersinnig erscheinen.

Das Gemüth hat mit seinen Stimmungen in Einklang stehende Töne, so wie im Raume ange-

schaute Größen aufgefunden und verkündet sich in diesen, so wie es durch solche erregt wird, und in ihm bestimmte Gefühle erweckt werden. Mag es nun darum seyn, daß die vom Gemüthe gefundenen Darstellungsformen innerer Anschauungen gemessen worden, in Zahlen und arithmetische Formeln gebracht und in solchen Formeln für diejenigen aufbewahrt wurden, welche aus ihrem Gemüthe nichts frei erschaffen, sondern blos nachahmen können, und daß man sie als mnemonisches Mittel, oder um es den Unempfindlichen wichtig zu machen, daß sie ja diese in Zahlen niedergelegten Resultate nicht vergessen und unbeachtet lassen, an solche religiöse Beziehungen angereiht, als Mysterien in den Bauhütten aufbewahrt und auf die Freymaurerlogen fortgepflanzt hat: so liegt doch der Grund und die Quelle des Schönen, Erhabenen und Ergreifenden der Baukunst nicht in der mystischen Beziehung von Berechnungen auf Religionsgeheimnisse, sondern in dem Wesen des Gemüths und des sichtlich wahrnehmbaren Raumes. Das in Zahlen ausgesprochene Größenverhältnis ist nur für das Gedächtnis und den Verstand da, durch diesen aber nicht das

Schöne aufgefunden, sondern nachher, als das Gemüth es zur Anschauung durch die Kunst gebracht hatte, berechnet worden. Insbesondere sind nun wieder unter dem Künsten, welche Raum und Zeit nur in der Vorstellung und daher nur scheinbar erfüllen, Zeichnenkunst und epische Dichtkunst, so wie Malerei und romantische Dichtung, mit einander verwandt.

Das epische Gedicht ist einfach-große Charakterzeichnung; es stellt gleichsam kräftige, edle Menschen in festen Umrissen dar und wirkt mehr auf Verstand und Einbildungskraft, als auf das Gemüth und die Phantasie. Eben so ist es mit der Zeichnenkunst, welche sich mit der farblosen Form beschäftigt diese nach vom Verstande aufgefundenen Regeln der Perspective darstellt und so es wie jene, mit festen, aber reizlosen charakteristischen Formen und Linien, die der Verstand zieht und die Einbildungskraft festhält, zu thun hat.

Die romantische Dichtkunst hat einen freiern, größern Spielraum. Ihr ist zarte und lebhafte Ausmalung, selbst von Nebendingen und

Umständen, gestattet, die in ihrem Zusammenwirken den Menschen zum Handeln hindrängen, wozu er oft aus freiem Entschluß nicht gelangen würde. Der Mensch erscheint im Romane nicht so frei und unabhängig, wie der selbständige Charakter eines Helden im Epos. Das Epos kann einen großen Charakter an sich, abgesehen von Umständen und Verwicklung von Verhältnissen, schildern, wie eine Figur ohne Beiwerke und Hintergrund gezeichnet werden kann; was aber die romantische Dichtung nicht zuläßt, weil sie äußerer, auf den Charakter einwirkender Ursachen bedarf. Dahingegen ist auch die romantische Dichtung an keine Schranken historischer Wahrheit, ja nicht einmal physischer Möglichkeit gebunden; denn ihr ist Alles zulässlich, was die Schwingen der Phantasie erreichen können. Ihr gleicht die Malerei, die mit dem Zauber der Farben nicht allein den Hauptgegenstand, sondern auch Alles, was ihn umgiebt, darstellt und die wirkungsvollen Nebendinge theils in mildes Helldunkel hüllt, theils glänzende Streiflichter auf sie fallen läßt, so daß die Hauptfigur durch Gegensätze erst recht gehoben und die vollste Wirkung hervorgebracht wird.

Wie die romantische Dichtung Verhältnisse und Umstände bedarf, so müssen auch in einem Gemälde die Figuren einen Vor-, Mittel- und Hinter-Grund haben. Die Malerei ist, wie die romantische Dichtung, an keine Schranken der Möglichkeit gefesselt, und von den Gesetzen der Schwere entbunden, schweben ihre Gestalten in freier Luft, oder wandeln leichten Schritts als Himmelsbewohner, auf goldgesäumten Wölkchen und zarten Thaustreifen; ja die Phantasie verleiht ihr Flügel und in den Gärten der Malerei blühen Wunderblumen schöner, als eines Frühlings Liebeszauber jemals der Erde entlockte und abschmeichelte.

Es wird Dir hieraus nun wohl die zarte Verwandtschaft zwischen romantischer Dichtung und Malerei einleuchtend geworden seyn. Um die Höhen und Tiefen der Kunst zu ermessen, laß sie uns in einer Hinsicht prüfen!

Durch die Sinne werden dem Geiste Vorstellungen zugeführt, und wenn er auch für die Realität dieser Vorstellungen keine andere Bürgschaft hat, als seine Vorstellung selbst, so setzt er

sie doch, schon Behufs des Denkens, als Gegenstände sich entgegen und bildet eine Außenwelt in seinem Innern ab. Die Wahrnehmungen nimmt der Verstand also vermittelst der Receptivität in sich auf und bildet aus mehrern einzelnen Vorstellungen Begriffe, verbindet das Mannichfaltige derselben in eine Begriffseinheit; die Einbildungskraft schafft mit Freiheit, aber nach Gesetzen, aus den äußern innere Bilder, und dies gemeinsame Geschäft des Verstandes und der Einbildungskraft wird als das seiner freien Thätigkeit, der Spontaneität, zu betrachten seyn. Diese Verstandesbegriffe, welche in der That Bilder der Wahrnehmungen der Sinne sind, verarbeitet die Vernunft, indem sie solche nun wieder als einzelne Begriffe in eine noch höhere Einheit bringt und noch allgemeinere Vernunftbegriffe nach ihren Gesetzen daraus bildet und nicht dabei stehen bleibt, wie die Dinge erscheinen, sondern wie sie ihrem Wesen und den Forderungen der Vernunft nach seyn sollen, und dies werden Ideen, die sinnliche Form dieser aber Ideale genannt.

Das Materielle zu diesen Idealen überliefern

doch immer die Sinne und wie daraus der Verstand Begriffe, die Vernunft aus Begriffen Ideen bildet, so kann auch rückwärts die Phantasie Ideen in sinnlicher Wahrnehmungsform ausbilden und prägen; ja die so gebildeten Ideen können doch niemals ganz durch die Läuterung der Vernunft die anschauliche Form verlieren. Wir können selbst die Ideen nach den Sinnen eintheilen, so daß sie als mit den Wahrnehmungen des Gehörs, Gesichts oder Tastsinnes (auch unbestimmt Gefühlsinn genannt) übereinkommende höhere Begriffe sind. Die Außenwelt stellt sich dem Geiste in diesen drei Sinnenformen als drei Welten dar und die Vernunft verarbeitet nun nach einer jeden Erscheinungsform die ihr vom Verstande überlieferten Begriffe und die Erscheinungsformen werden wieder umgekehrt zu Vorstellungs- und Kunstformen. Daher kann man sagen, daß jede Kunst ihre eignen Denkformen hat; denn Denken ist intellectuelles Vorstellen. Wer in sich künstlerisches Productionsvermögen fühlt und productiv ist, wird bald gewahr werden, daß er in einer bestimmten Erscheinungsform denkt: der Musiker in Tönen und der Bildner in Formen.

Ja, eine jede dieser Denkweisen hat eine auf allgemeinen Geistesgesetzen beruhende Denkform und der Generalbaß kann die Logik des Musikers, die Farbenlehre die des Malers, und die Geometrie die des Bildners genannt werden. Z. B. der Musiker ist genöthigt, nach sichern Gesetzen die Verbindungen und Aufeinanderfolge der Töne sich zu denken und in seinem Gedankenkreis ist eine falsche Resolution von Accorden und Septimen das, was dem Denker eine falsche Conclusion ist.

Eine musikalische Gedankenverbindung besteht, wie eine logische, aus drei Gliedern, aus einer Thesis, Antithesis und Synthesis; dem Accorde, dem Septimenaccord und der Rückkehr zum Accorde, wovon der erste und der letzte wieder identisch sind. Wie beim Kettenschluß der Schlußsatz durch eingeschobene Mittelsätze hinausgeschoben werden kann, so kann auch bei der Musik die Auflösung eines Accords durch Zwischenaccorde verzögert werden; überall muß aber Prämisse und Conclusion übereinstimmen. Denn verneinende Sätze sind eine Aufhebung eines Setzens, sagen aus, daß etwas nicht gesetzt werden kann; aber nur bejahende Sätze sind ein

Setzen, und die Kunst ist nicht verneinend, sondern ihrem Wesen nach bejahend; denn was sie darstellt, muß sie als wirklich setzen.

Ebenso können wir eine Vergleichung der sich fordernden Farben mit der Nothwendigkeit von Schlußfolgen anstellen, die Verhältnisse von Größen auf Denkgesetze zurückführen. Daß aber die Grammatik der Sprachen ganz Logik selbst ist, liegt offen da.

Es spiegelt sich also auf dreierlei Weise die Außenwelt durch Gesicht-, Tast- und Gehör-Sinn nach innen ab und wird in diesen Spiegelbildern, mittels der Künste, als Wiederschein nach außen reflectirt. Laß uns nun in einer tabellarischen Uebersicht dieses Hinein- und Herausbilden überblicken!

Die Außenwelt ist gleich der Erscheinungswelt.

Licht — Körper — Klang
wird wahrgenommen durch die
Sinnlichkeit

Gesichtsinn, Tastsinn, Gehörsinn.
Die Wahrnehmungen der
Sinne sind

das Gesehne, Empfundne, Gehörte.

Als
Sichtliches, Fühlbares, Hörbares
verarbeitet sie der Verstand
zu
Gesichts-, Gefühls-, Gehörsvorstellungen.

Verstandsbegriffe.
Aus mehrern Verstandesbegriffen gehen
hervor
Vernunftbegriffe = Ideale
werden zu
Bildern,
stellen sich dar als

Sichtliches.	Tastbares.	Hörbares.
Malereien.	Plastische Werke.	Musik im weitesten Sinn.
Malerei.	Plastik.	Tonkunst.

Versinnlichte ideale Weltanschauung.

Wir haben hier den Läuterungsproceß der sinnlichen Wahrnehmungen bis zur Reinigung und Concentrirung zu Idealen (Vernunftgebilden) vor sich gehen und wenn solche durch diesen Läuterungsmoment hindurch gegangen sind, daraus wieder als Kunsterscheinungen hervorgehen sehen.

Aus diesen Betrachtungen folgen sehr wichtige Ergebnisse für die Kunst.

Doch mußt Du Dich hierdurch nur nicht irre machen lassen, als läge nicht ursprünglich in der Vernunft die Urform für das Ideale. Daß die Sinne das Materielle zur Bildung des Ideals liefern, setzt das Ideal noch zu keinem empirischen Begriffe, das heißt einem solchen herab, welchen die Sinne dem Bewußtseyn zuführen. Lägen nicht in der schöpferischen Vernunft die Urbilder des Schönen, so würden die Sinne nie etwas Schönes als solches zur Anschauung bringen können; und hätte die Natur auch glücklich irgendwo etwas Vollkommnes hervorgebracht, so würden wir es nicht als etwas Schönes erkennen, wenn nicht in der Vernunft das Urbild der Schönheit läge, mit welchem wir die Wahrnehmung vergleichen könnten und sie nun für schön erkennten.

Daher kommt es eben, daß Menschen, denen man den Schönheitsinn fast ganz absprechen möchte, so selten etwas schön finden, weil sie nicht zum Bewußtseyn der in der Vernunft ruhenden idealen

Urformen kommen und keine Wahrnehmung diese in ihnen weckt. Daher kommt es auch, daß wir den Thieren keinen Schönheitsinn zuschreiben, weil wir ihnen keine Vernunft zuschreiben, und ein Stier würde Myrons Kuh nur reizend finden, aber nicht das ideale Urbild seiner Gattung darin erkennen.

In dem Contact des Sinnlichen und Uebersinnlichen, des Realen und Idealen entspringt das Schöne, nicht aus den Sinnen, sondern der Vernunft vermittelst der Phantasie, so daß das, was die Sinne überliefern, Klang, Farbe, Körper, blos das Materielle ist, gleichsam das edle Metall, welches von der Phantasie geprägt wird, und in der Vernunft ruht der ideale Typus.

Zum Behuf dieser vorhergehenden Eintheilung der Künste war es nöthig, den Verkehr der Sinnenwelt und der intellectuellen Welt rückwärts aufzulösen und darzulegen. Man muß aber nicht glauben, daß dies der Schöpfungsproceß des Schönen sei, dessen Ursprüngliches immer das intellectuelle, aber nicht das empirische Bild ist und also auch keinen empirischen, sondern geistigen Ursprung hat.

Was ich hier dargelegt habe, ist nur die logi-

sche Demonstration des Ideals, aber nicht das ästhetische Verfahren des Geistes selbst, welcher nicht aus Verstandesbegriffen erst Vernunftbegriffe herauf und heraus zu bilden nöthig hat, sondern sie in sich trägt.

Fürs Erste wirst Du daraus die Verwandtschaft aller Künste untereinander und ihren gemeinsamen Ursprung, das innere Anschauungsvermögen, erkannt haben; sodann den Gegensatz und auch den Einigungspunkt zwischen Kunst und Natur. Jener liegt darin, daß die Natur ein Erkanntes, ein Gegenstand der Erkenntnis, die Kunst aber in ihren Werken eine Erkenntnis selbst ist [28]). Dieser Eini-

28) Der Kantianer glaube nicht, daß hier von Geschmacksurtheilen die Rede sei, welche sein Meister von Erkenntnisurtheilen streng unterscheidet, da er von dem Standpuncte seiner Philosophie alles Empirische, ja selbst Objective ausscheiden mußte. Hier ist von der Natur und der Kunst, als Object der äußern Sinne sowol als des innern Sinnes die Rede. Will uns in dieser Region der Kritiker nicht folgen, so lasse er uns friedlich ziehn. Er kann dies um so mehr, der die Kritik ja gar nicht auf eine Außenwelt, sondern ausschließlich auf die Prüfung der reinen Geistesvermögen gerichtet ist. Von dem Idealisten können wir

gungspunct ist der aller Erkenntnisse und deren Gegenstände, die Uebereinstimmung zwischen Vorstel-

---

ebenfalls Duldung fordern, da wir ihm ja nichts beweisen wollen, um was er sich gar nicht zu bekümmern braucht und wonach er nicht zu fragen nöthig hat, da seine Philosophie sich um sich selbst abrundet und in sich selber abschließt.

Uebrigens fürchten wir die hohen Anführer nicht, sondern die Parteigänger, welche weder Freund noch Feind schonen und selbst in neutrale Gebiete einfallen.

Wie höchst gerecht Kant verfährt und eine Welt sinnlicher Wahrnehmung durchaus nicht läugnet, ja sogar selbst Beweise dafür an die Hand giebt, beweiset er durch die Vorrede zur zweiten Auflage der Ct. d. v. Vft. S. XXIX.

Eben so unparteisch spricht sich Schelling in seinen philosophischen Schriften 1. Bd. 1809, in den selbst mit Feuereifer geschriebenen philosophischen Briefen über Dogmatismus und Kriticismus aus; zum Beweis die Note zum 5. Briefe S. 142.

Die Philosophen können die Kunst recht füglich auf sich selbst beruhen lassen, wie denn Kant in der That gethan hat, der, indem er sagt: daß Geschmacksurtheile keine Erkenntnisurtheile wären und daß kein objectives Princip für Schönheit möglich sei, nicht so-

lung und dem Vorgestellten, welches in der Kunst, wie in allen andern Beziehungen, Wahrheit genannt wird. In der Kunst ist es die Wahrheit, mit welcher ein innerer Gegenstand — dieser mag nun eine Idee, ein in der Vernunft angetroffener, oder ein Gefühl, ein im Gemüth wahrgenommener Gegenstand seyn — sich selbst gleich ist, also Identität der Anschauung; denn in der Doppelseitigkeit der Kunst ist alles innerlich und äußerlich zugleich und spiegelt sich alles nach beiden Richtungen.

Drittens wirst Du bemerkt haben, wie die Wahrnehmungen gradweise zur Intelligenz vor- und eindringen und aus dieser wieder als Kunstgebilde hervorgehen. Die Sinne bilden die Brücke zwischen der Innen- und Außenwelt.

Viertens werden Dir diese Betrachtungen die Ueberzeugung gegeben haben, daß das Kunstideal

---

wol empirische Erkenntnis und damit zusammenhängende synthetische Urtheile durchaus hat abläugnen und für nichtig erklären, als vielmehr die Gränzen einer abstracten Urtheilskraft bezeichnen wollen.

Wir wollen uns also nicht vor den Heerführern, sondern blos vor den Nachzüglern zur Wehr stellen.

kein blos aus Dunst und Nebel aufsteigendes Gebilde ist, wie viele Künstler und Kunstkenner glauben, sondern daß es aus Wahrnehmung des Wirklichen und aus den Forderungen der Vernunft hervorgeht, also eine doppelte Wurzel hat und ein Realesideales ist, und in ihm Wahrnehmung und Gedanke in einer intellectuellen Einheit stehen.

Sechstens wird Dir das, was uns am Anfang der Untersuchung noch ein Geheimniß war, wie das Vernunftgemäße sinnfällig werden, als Schönheit in die Erscheinungswelt treten könne, und das Geheimnisvolle der Schönheit klarer geworden seyn und aus diesem Gesichtspuncte erscheint nun nicht blos das Kunstideale als ein Reales, welches zur Idealität durch Verstand und Vernunft geläutert wurde, sondern auch als ein Vernunftgebilde, welches auf sinnliche Anschauungsformen zurückgeführt worden und also auch als ein Ideales-Reales zu betrachten ist.

Siebentens folgt für Künstler die große Lehre und von ihnen oft bezweifelte Wahrheit mit Gewißheit daraus, daß das Schöne ideal seyn muß.

Denn da das Ideale als ein Vernunftgebilde vernunftgemäs seyn muß, das Vernunftgemäße das Schöne ist, so muß das Ideale schön und das Schöne ideal seyn; denn zwei Dinge, die einem Dritten gleich sind, müssen untereinander gleich seyn.

Achtens vergiß nie, daß das Wesen der Schönheit wohl a priori erklärt, das Schöne aber nicht erkannt werden kann; daß wir vermittelst der Vernunft zu dieser Erkärung gelangen, daß diese Definition der Schönheit aber uns nicht die praktische Regel giebt, noch ein objectives Princip ist, nach welchem etwas Schönes producirt wird, sondern daß es einzig und allein, wenn wir das Vernunftgemäße sinnlich wahrnehmen, wenn es in einer sinnenfälligen Erscheinung ausgeprägt, in Zeit und Raum vergegenwärtigt ist, erkannt und vom Kunstsinn producirt worden ist.

Dieses Produciren des Schönen ist die Obliegenheit der Kunst und ihr allein möglich, nicht aber die Pflicht der Philosophie, der es zukommt, die Doppelnatur der Schönheit darzuthun und getrennt die sinnliche und geistige Seite der Schönheit zu erörtern.

Uebersicht und Abschluß des ganzen Gedankenkreises.

Das absolute Ich.
Reine Identität des Bewußtseyns.

Selbstbewußtseyn.

Duplicität der Richtungen der Thätigkeiten des Ich; Duplicität des Bewußtseyns als sich selbst Object und Subject werden in der Reflexion.

Objectivität.		Subjectivität.	
Durch das Anschauen von Gegenständen vermitteltes Bewußtseyn der Intelligenz, sich selbst Bewußtwerden des Denkenden als Denkendes, durch das Denken von Gegenständen, welche als intellectuelle Gegenstände (Begriffe) die Intelligenz sich selbst entgegensetzt.	Erkennen einer sinnlich wahrnehmbaren Außenwelt, dadurch, daß das Erkennende in sich ein Erkanntes erkennt und solches als Gegenstand sich entgegensetzt.	Durch Wahrnehmung innerer Zustände (Gefühle) vermitteltes subjectives Bewußtseyn, sich selbst Bewußtwerden des Fühlenden (des Gemüths) durch in sich wahrgenommene Gefühle, welche das Gemüth als Gegenstände innerer Wahrnehmungen, sich als dem Wahrnehmenden, entgegensetzt.	Wahrnehmen innerer Zustände (einer Gemüthswelt) dadurch, daß sich diesen Wahrnehmungen das Gemüth, als das Wahrnehmende, entgegensetzt und sich der Gefühle als Gegenstände der Wahrnehmung bewußt wird.

Erkennen von Gegenständen als Erkenntnisse, als Producte der Intelligenz.	Innere Anschauungen als Thatsachen des subjectiven Bewußtseyns des Gemüths.
Begriffsbildung aus Vorstellungen.	Gefühle als innere Wahrnehmungen des Gemüths.
Raumanschlag.	Zeitanschauung.
Plastik. Malerei. Sichtlich Gesichtsinn.	Musik. Dichtkunst. Hörbar Gehör.

Sinnlichkeit der Außen- oder realen Welt.

Das schlechthin Reale oder sich Bewußtlose.

Die Uebersicht, die ich hier am Schlusse gebe, enthält freilich nur die Haupttheile des Ganzen, gleichsam nur die Umrisse, die Du aber sehr leicht ausfüllen kannst, wenn Du Dich des Einzelnen unseres Briefwechsels erinnerst.

Dreizehnter Brief.

Du machst mir mit einigem Rechte den Vorwurf, daß ich meine Uebersicht des Gedankenkreises, den wir durchlaufen sind, mit einem Puncte beginne und schließe, den wir nicht berührt haben. Das kommt daher, daß beide wirklich außerhalb unserer Untersuchung, in andern Gebieten der Philosophie liegen. Dennoch konnte ich sie bei einer Uebersicht als die beiden Pole alles Denkens nicht weglassen. Das absolute Ich gehört darum nicht in das Gebiet der Schönheitslehre, weil es absolut nicht sinnlich wahrnehmbar und über alle Wahrnehmung erhaben ist. Es ist die höchste vollendete Einheit. Ich möchte es mit dem Sonnenlichte vergleichen. Wenn wir in die Sonne selbst blicken, so sehen wir keinen Gegenstand; unser Auge hat blos die Empfindung des Lichts. Erst in einem zweiten Momente, im Selbstbewußtseyn,

wenn das Ich sich selbst sich entgegengesetzt hat, die logische Entgegensetzung von Object und Subject eingetreten ist, sich das Ich als wissend und seiend anschaut, kommt es zum Wissen von etwas. Das absolute Ich durfte als die Wurzel, oder auch der Gipfel — denn in allem Unendlichen ist kein Unten und Oben — von allem Seyn und Wissen, nicht fehlen. Eben so nothwendig war es, des andern Pols zu erwähnen, obwol auch dieser außer dem Kreise der Schönheitslehre und Kunst liegt, weil es das Ding ist, welches an sich Daseyn behauptet und die Ueberzeugung von seinem Daseyn als unabhängig von unserer Vorstellung dennoch unserer Vorstellung aufdrängt — wenn auch bei jeder Thronbesteigung eines neuen Beherrschers des Reichs der Philosophie gegen die Selbstständigkeit dieses Dinges an sich protestirt wird. Nur als Schranke, also auch als Ziel und Gegenstand der objectiven Thätigkeit, erkennen wir es an und haben davon Kunde.

So viel hiervon, um mich zu rechtfertigen, daß ich etwas erwähnte, was über den uns zu-

nächst beschäftigenden Ideenkreis hinausliegt, oder daß ich etwas in diesen Kreis Gehöriges unerörtert gelassen hätte.

Es ergiebt sich hieraus aber die Schranke der Kunst und der Kunstphilosophie, welche es nur mit dem Darstellbaren, dem als sinnlich wahrnehmbaren Denkbaren zu thun haben; denn das Denken ist unbeschränkt. Alles Darstellbare und in sinnlicher Form Denkbare muß gedacht werden können; aber alles abstract Denkbare kann nicht dargestellt und in sinnlich wahrnehmbarer Form gedacht werden. Die Kunst und ihr Denken und Schaffen hat also eine beschränktere Sphäre, welche von der der Geistesthätigkeit umfaßt wird.

Da nun die Schönheitslehre Erkenntnisse, durch welche sie begründet wird, voraussetzt, welche aber nicht in, sondern über ihrer Sphäre liegen, so kann sie nicht als eine selbständige Wissenschaft betrachtet, nicht unter die Disciplinen gezählt, sondern nur als eine abgeleitete Wissenschaft angesehen werden, bei welcher jene, Logik und Metaphysik in Anwendung gebracht werden.

Ohnstreitig steht die Schönheitslehre, von der man doch nicht hoffen oder fordern darf, daß sie uns ohne Wahrnehmung zu Hülfe zu nehmen, jemals über das Schöne belehre, oder die Lehre vom Erkennen des Wesens des vernunftgemäs Wahrnehmbaren, innerhalb der Grenze der Vernunft, welche hier nicht allein als reines Erkenntnisvermögen, sondern auch als Urtheilskraft zu betrachten ist, der Metaphysik, welche die Lehre von der unempirischen, rein geistigen Erkenntnis selbst ist, am nächsten; denn die Lehre vom sinnlichen Wahrnehmen ist eine Lehre vom sinnlichen Erkennen, und also eine jener untergeordnete Lehre [29]).

---

29) Kant sagt, Kritik der reinen Vernunft, der transscendentalen Elementarlehre, erster Theil, §. 1. S. 26: Eine Wissenschaft von allen Principien der Sinnlichkeit a priori nenne ich die transscendentale Aesthetik. Es muß also eine solche Wissenschaft geben, die den ersten Theil der transscendentalen Elementarlehre ausmacht, im Gegensatz derjenigen, welche die Principien des Denkens enthält, und transscendentale Logik genannt wird.

Man übersehe aber Kants warnende Note nicht, in

Doch genug hiervon! Du sollst mich nicht in ein anderes Gebiet des Nachdenkens verlocken, bis wir dieses in allen Richtungen ausgeschritten haben. Wenn Du willst, so können wir noch viel Stoff zur Unterhaltung darin finden, daß wir die Lehrsätze über das Schöne und Erhabene auf die Kunst, als das Darstellende, anwenden.

---

welcher er ermahnt, nicht unter Aesthetik eine Wissenschaft der Principien des Geschmacks zu verstehen.

Vierzehnter Brief.

Sie haben, mein verehrter Graf, meine durch zwei Parallelstriche abgekürzt angedeutete Behauptung, daß Sinnlichkeit der realen oder Außen-Welt gleich zu stellen sei, sehr richtig verstanden, und ich habe mich Ihres Scharfsinns und Ernstes, wie immer, erfreut. Der Beweis zu dieser Behauptung gehört in einen andern Kreis der Philosophie, als den uns zunächst liegenden, und ich kann, um Ihrem Verlangen mich willig zu fügen, mich hierüber näher erklären, ohne etwas entfernter Liegendes einzumischen und mich weitläufig in ein anderes Gebiet zu verlieren, da Sie selbst eine richtige Ansicht hierüber aufgestellt haben und ich in der That blos das, was Sie aussprachen, zu bejahen brauche.

Die Außenwelt und die Sinnlichkeit sind von dem Standpuncte aus, wo wir sie betrachteten,

als zwei gleiche Größen anzusehen; denn was das Ding an sich sei und seine Ausdehnung, seine Möglichkeit zu ermessen, kann uns unbekümmert lassen; wir haben ja ohnehin, wie ich oft schon dargethan, davon keine andere Kunde, als die wir in unserm Erkenntnisvermögen finden, und keine andre Gewißheit über seine Realität, als diejenige, welche auf Gründen dieses unsers Erkenntnisvermögens beruht. Was wir nicht äußerlich oder sinnlich wahrnehmen, hat für uns kein äußres Daseyn, und ob es eins an sich habe, können wir nicht wissen. Die Außenwelt ist für uns also gerade so groß, so ausgedehnt, als unsere Wahrnehmung. Die Grenze des Wirklichen erweitert sich daher ins Unendliche, wie die objective Thätigkeit, die Thätigkeit des Erkennens von Gegenständen ins Unendliche hinstrebt.

Sie haben sehr richtig bemerkt, daß ein beschränkter Geist, das heißt ein solcher, dessen Thätigkeit beschränkt ist, oder ein Mensch, dem ein Organ der Wahrnehmung fehlt, eine beschränktere Außenwelt hat, als ein geistig und sinnlich Reichbegabter. Ein Blind- oder Taubgeborner hat gewiß

von der Welt eine beschränkte Vorstellung und seinem Begriffskreise wird eine ganze Welt von Vorstellungen mangeln, weil sie seinem Geiste nicht zugeführt werden.

Lassen Sie mich noch die Bemerkung machen, daß dies nicht allein der Fall mit äußern, sondern auch innern Wahrnehmungen ist. Ein Gefühl, was wir nicht in unserm Gemüth wahrnehmen, ist gar nicht. Ein gefühlloser Mensch — doch giebt es, Gott sei Dank! keinen ganz Gefühllosen — würde gar keine Gemüthswelt haben.

Doch genug hiervon, was keines Beweises bedarf und wovon der Beweis in eine andere Untersuchungssphäre gehört, um Ihrer liebenswürdigen Wißbegierde und Ihrem Wunsche nach Belehrung von mir, deren Sie nicht bedürfen, zu genügen!

Graf Clemens fordert mich zu einem andern Untersuchungszweikampf heraus und ich werde mich ihm sogleich stellen.

Fünfzehnter Brief.

Sie nehmen sich, verehrter Graf, sehr ritterlich eines Sinnes an, dem, Ihrer Meinung nach, bitteres Unrecht von mir angethan worden ist und Sie finden an Theodor in Tiecks Phantasus einen wackern Secundanten. Es zeigt recht adeliche Gesinnungen, sich der Bedrängten anzunehmen; nur müssen sie auch unsere Theilnahme verdienen. Ich behaupte nochmals, daß wir unter den fünf Sinnen des Geschmacks am ersten entbehren könnten, und daß der Geist wenig, oder gar nichts dabei einbüßte. Man kann freilich dem Geschmack kein größeres Unrecht zufügen, als wenn das Unrecht bitter ist; denn für den Geschmack ist jede Bitterkeit, wie für schwache Gemüther, eine Beleidigung. Der Geschmack behauptet in der Hofordnung zwar einen hohen Rang; denn an einigen Höfen giebt es Oberküchenmeister. Und in der That scheint

dieser Sinn unter allen der einzige von sechzehn Schildchen und also hoffähig zu seyn, weil es für ihn eine besondere Hofcharge, die des Oberküchenmeisters, an einigen Höfen giebt, für die andern Sinne aber keine, welche nur, wie sonst die Hofnarren, zur Belustigung tauglich erachtet werden.

So alt aber auch der Stammbaum dieses Sinnes und seines Abkömmlings, der Kochkunst, seyn mag, so hat er dennoch im Reiche des Geistes einen sehr niedern Rang; und besonders der Gesichtsinn, der, wie wir gesehen haben, dem Verstande die Materialien zu Begriffen zuführt, und das Gehör, welches das Gemüth rührt, stehen darum unter den Sinnen am höchsten und dem Geiste am nächsten. Der Geschmack entscheidet blos über die Nahrung, giebt aber dem Geist keine Veranlassung, sich zu erheben, oder seinen Gedankenkreis zu erweitern. Auch werden wir dies an den Gourmands nicht gewahr, welches meistens geistig beschränkte Menschen sind, denen die Natur oft jeden andern sinnlichen Genuß versagt hatte. Alte Junggesellen, Müßiggänger und Leute, welche in ihrer

Jugend, oder unter der Zucht einer geizigen Hausfrau, darben mußten, werden gewöhnlich Gourmands. Wenn einige unter diesen wirklich ihren Witz ausgebildet haben, wie z. B. der Geheime Rath H., so ist dies nicht durch die Wahrnehmungen seines Geschmackssinns, sondern darum geschehen, um diesem Sinne recht oft einen Kitzel verschaffen zu können; denn er verdankte seinem Witze die Einladungen zu Diners und machte so den Geist zum Diener seiner Zunge.

Ich weiß wohl, daß Sie mich für einen incompetenten Richter erklären werden, weil ich niemals nach dem Essen sagen kann, was für Gerichte bei einem Diner vorkamen.

Etwas andres ist es mit den zwar mäßigen, aber raffinirten Weinliebhabern. Diese lieben nicht sowol den Wein wegen das Zungenreizes, als wegen der Aufregung, die dieses Getränk im Blute und den Nerven hervorbringt, wodurch eine erhöhte Thätigkeit überhaupt vermittelt wird. Allein es setzt immer eine geistige und körperliche Abspannung voraus, wo es solcher Aufregungsmittel bedarf.

Doch habe ich mich auch für den Weingeschmack durch meine Leidenschaft zu dem Caffee verdorben, und ich muß es mir schon gefallen lassen, wenn Sie mich für einen geschmacklosen Menschen in dieser Rücksicht erklären.

Dahingegen gebe ich gern zu, daß Aesthetiker und Physiologen den Werth einiger Sinne zu gering schätzen und nicht völlig erkannt haben, blos weil diese nicht genug ausgebildet worden sind, wohl aber einer sehr hohen Ausbildung, ja einer Steigerung bis zur Höhe des Kunstsinns fähig wären. Denn sind nicht auch die höhern Sinne, Gesicht und Gehör, blos niedere Diener der Sinnlichkeit, wenn sie nicht gebildet werden? Alle Menschen haben Augen und Ohren; gleichwol haben nur diejenigen Sinn für Malerei und Musik, welche auf den innern Zusammenhang zwischen sinnlicher Wahrnehmung und geistiger Wirksamkeit aufmerksam geworden sind und diese Sinne verfeinert haben.

Unter die Sinne, welche einer sehr hohen Vergeistigung fähig sind, gehört vor allen der Tastsinn. Wir können an Blinden beobachten, welcher Ausbildung dieser Sinn fähig ist, da er diesen Unglück-

lichen den Gesichtssinn bis zu einem gewissen Grad zu ersetzen vermag. Wir haben bei der Betrachtung der Kunst gesehen, daß der Tastsinn uns über den Raum wirklich erfüllende Formen allein vollständig belehren und von ihrem Daseyn überzeugen kann, daß er also ein wahrhafter Kunstsinn und zwar der der Plastik ist; denn das Auge überliefert uns nur den Schein des Raums und der Formen. Daß dem so sei, lehrt uns die Erfahrung. Bildner befühlen mit geschlossenen Augen die Bildwerke und nehmen so die plastischen Formen in sich auf, und die letzte Vollendung ihrer Werke erreichen sie durch kein Werkzeug, sondern nur durch die Finger der Hand, welche sie mit einer Fischhaut bewaffnen und so fühlend die zarteste Ausbildung reibend dem Marmor geben. Ja, es kann fast niemand unterlassen, Statuen anzutasten. Der große Michel Angelo, als er fast blind geworden war, fand einen hohen Kunstgenuß noch darin, den berühmten Torso [30]) zu befühlen.

---

30) Sollte irgend Jemand diesen Torso noch nicht kennen, dem ist, wenn er keinen Abguß davon zu sehen bekom-

Halb im Scherz und halb im Ernst glaube ich, daß auch der Geruch einer höhern Ausbildung fähig wäre und mit dem Gemüth in einen engen Bund und Einverständnis gebracht werden könnte. Gewisse Gerüche bringen ganz bestimmte Gefühle hervor; so z. B. der Geruch des Veilchens eine sanfte Wehmuth, der der Tuberose sogar Schwermuth, der Rose Heiterkeit, der Nelke lebhafte Freude und des Weihrauchs eine feierliche Stimmung. Es werden Einige einwenden, daß blos durch die Erinnerung an Gerüche sich Gefühle anreihen, so daß man z. B. beim Weihrauchsgeruch sich kirchlicher Feierlichkeiten erinnere, mit dieser Erinnerung feierliche Gefühle wieder erwachen und also die Rührungen des Geruchsinnes blos auf Ideenassociation beruhen. Dagegen könnte ich fragen: warum hätte man denn aber grade den Weihrauch zum Gebrauch bei hohen Feierlichkeiten gewählt,

---

men kann, dringend zu empfehlen, Winckelmanns Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, welche selbst ein Meisterwerk der Rede ist, zu lesen in dessen Werken Th. I. S. 267.

wenn in dem Eindrucke, den er auf den Geruchsinn hervorbringt, nicht etwas mit feierlichen Gefühlen Uebereinstimmendes wäre? — Warum reicht die Liebe beim Scheiden gerade das duftende Veilchen als Gabe dar? Warum pflanzte man gerade Tuberosen am liebsten auf Gräber? Warum pflückte das Mädchen gerade Rosen und Nelken zum Schmuck der Brust beim Tanze, wenn diese Blumendüfte nicht wehmüthig, traurig und fröhlich auf das Gemüth einwirkten und in ihnen sich nicht verschiedene bestimmte Gefühle darstellten?

Gewiß sind die Liebenden im Morgenlande durch den bestimmtern Geruch ihrer würzig duftenden Blumen darauf gekommen, ihre Gefühle durch Sträuße, wie durch eine Sprache, einander mitzutheilen. In dem Selam sehen wir eine ausgebildete Kunst des Geruchs vor uns, und es liegt wenigstens eben so nahe, die Bedeutungen der Blumen von ihren Gerüchen, als von ihren Farben und Formen abzuleiten. Auch die Sprache des gemeinen Lebens, welche ihre Ausdrücke oft sehr treffend wählt, weil die natürlichste und un-

befangenste Beobachtung sie ihr darbietet, bezeichnet mit dem Geruche moralische Eigenschaften. Man sagt z. B. von dem, der seinen guten Ruf verloren hat, er sei in einen übeln Geruch gekommen, und von einem klugen und vorsichtigen Manne, sagt man, er habe eine feine Nase. Die Sprache des Volks würde diese Redensarten nicht haben wählen können, wenn sich zwischen dem Geruchsinn und dem Geiste gar keine höhere Verbindung denken ließe. Wäre der Geruchsinn ein so niederer, wie würde wol die Natur dem Organe dieses Sinnes einen so ausgezeichneten Platz am Körper eingeräumt haben! — Nichts entstellt im Gegentheil die menschliche Bildung so sehr, als der Verlust der Nase, und die Schönheit eines Gesichts beruht hauptsächlich auf der Nase. Dies Alles würde nicht der Fall seyn, wenn der Geruch nicht zu hohen Zwecken bestimmt wäre. Dahingegen hat die Natur das Organ des Geschmacks versteckt und die Zunge verrichtet nur als Nebengeschäft das des Schmeckens, indem ihre Hauptbestimmung die ist, der Sprache als Werkzeug zu dienen.

Lassen Sie uns aber noch einen wunderbaren

Sinn, der alle andern in sich faßt, berücksichtigen! Durch ihn sieht der Geist ohne Hülfe der Augen, und hört, ohne den Gebrauch der Ohren und nicht Raum noch Zeit hemmt seine Wahrnehmungen; ja es ist, als wenn der Geist selbst wahrnehmend, die Receptivität an sich ein Sinn geworden wäre, den keine Schranken hindern. Ein geistreicher Mann hat ihn sehr treffend den versteckten Propheten genannt, die Franzosen **Clairvoyance.** Er ist ganz objective und subjective Wahrnehmung und Wahrheit zugleich. Was in der tiefsten Tiefe des eignen oder fremden Gemüthes schläft, entdeckt dieser Sinn und stellt es in Worten und Mienen dar, und es findet durch ihn eine unwillkürliche Mittheilung unter den Geistern statt, daß uns Entzücken und Grausen erfaßt. Aber eben, weil das Hervortreten der Thätigkeit dieses Sinnes so ganz unwillkürlich, so wie das Darstellen seiner Wahrnehmungen in der Rede so an die Wahrheit und Modalität des Wahrgenommenen gebunden ist, daß es nicht von der Willens- oder Urtheilsfreiheit abhängt, aus mehrern Wahrnehmungen einen allgemeinen Begriff zu bilden und diesen auszusprechen, sondern

die Somnambulen was sie wahrnehmen, zu sagen genöthigt sind, so ist dieser Sinn keiner, der einer Kunst angehört; denn die Kunst versinnlicht mit Freiheit, was die höhern Seelenvermögen zu innern Gebilden umgeschaffen und geläutert haben.

Sechzehnter Brief.

Mein letzter Brief an unsern gemeinsamen Freund hat sein und Ihr Verlangen, meine theuren jungen Kunstfreunde, noch zu auf die Ausübung der Künste selbst anwendbaren Folgerungen angeregt.

Nachdem ich die Erkenntnis der Schönheit innerhalb des Erkenntnisvermögens selbst so ausführlich als möglich entwickelt hatte, war von mir meine gegen Sie eingegangene Verbindlichkeit erfüllt und ich verwies Sie wegen der Anschauung des Schönen an die Kunst und die Künstler. Sie machen aber alle drei die Bemerkung, daß die Wissenschaft der Schönheitslehre erst durch die Anwendbarkeit auf die Künste selbst für den Menschen einen praktischen Nutzen, daher auch ein Interesse haben könne; und zweitens, daß dies eine Probe der Richtigkeit ihrer abstracten Sätze sei, wenn solche sich auf die Ausübung der Künste anwenden ließen.

Wenn der Philosoph überhaupt, also auch der Aesthetiker, vollkommene Gewißheit seiner Sätze einzig und allein auf Gründe seiner Intelligenz gebaut hat, und keiner andern Bestätigung bedarf, ja jede andere Gewißheit nur auf dieser einzigen Grundgewißheit beruht, so darf er willig so zulässigen Forderungen nachgeben, muß sich aber in so fern vor allen Vorwürfen dadurch sicher stellen, daß er erklärt, daß Alles, was außer der Grenze der intellectuellen Erkenntnis liegt, streng genommen, nicht von ihm gefordert werden könne. Ich habe mich schon einmal, als wir über den Begriff Schönheit einig geworden waren und ich unsere Untersuchung für abgeschlossen erklärte, deßhalb gegen Vorwürfe der Philosophen geschirmt und muß dies hier nochmals durch eine neue Protestation, daß man die Anwendung der rein ästhetischen Lehrsätze nicht für Aesthetik halte. Da es nun hier sinnliche Anschauungen selbst zu prüfen gilt, so wird der Wunsch, das geliebte Kleeblatt der drei Freunde in meiner Nähe zu sehen, doppelt lebhaft. Hier in Italien, dem Lande der Schönheit, würde ich Ihnen vieles deutlicher machen können, als durch Briefe,

die Sie dort weit hinten im Norden empfangen. Um dem, was sich nun einmal nicht ändern läßt, so gut als möglich abzuhelfen, bitte ich durch zweierlei mir zu Hülfe zu kommen: einmal nämlich, wenn ich mich auf Kunstwerke beziehe, diese in möglichst treuen Kupferstichen sich zu versinnlichen, wozu die reichhaltige Bibliothek des Herrn Grafen, Ihres Vaters, gute Dienste leisten wird; sodann aber auch, wenn Sie nach Berlin kommen, welches Sie ja doch zum Carneval besuchen, im Betreff der plastischen Werke eine Nachlese meiner Briefe in der auserwählten Sammlung von Gypsabgüssen der Akademie anzustellen.

Wenn ich in meinem frühern Briefe behauptete, das Schöne müsse ideal und das Ideale schön seyn, so gehe ich hier noch weiter und fordere von jedem Künstler, daß er nach Schönheit in seinen Werken streben müsse.

Aus den Begriffen Schönheit und Kunst geht diese Forderung nothwendig hervor.

Den Begriff Schönheit haben wir so erklärt: sie sei das Vernunftgemäße in sinnenfälliger Form;

und unter Kunst verstanden wir Versinnlichung von geistigen Anschauungen. Der Künstler denkt also in Bildern und stellt seine Gedanken dar. Alles Denken steht aber unter der Aufsicht der Vernunft und bekommt nur durch sie Gewißheit. Da nun des Künstlers Schaffen nichts anderes ist, als Darstellen seiner Gedanken, so müssen diese seine Gedanken, wie jeder Gedanke überhaupt, vernunftgemäs seyn. Das Vernunftgemäße aber in sinnenfälliger Form war die Schönheit, und des Künstlers Werk mußte als ein Gedanke vernunftgemäs seyn. Also soll alle Kunst nach Schönheit streben.

Sie werden mir, meine theuren Freunde, nicht den Einwand machen, daß es auch unvernünftige Gedanken gäbe; denn, wenn man auch im gemeinen Leben von unvernünftigen Gedanken spricht, so will diese Redensart doch weiter nichts sagen, als daß das, was für einen Gedanken ausgegeben wurde, keiner sei, weil ihm die Vernunftgemäsheit fehlt; der Gedanke wird also als solcher aufgehoben.

Etwas andres ist es mit den Verstandsbegriffen, oder, wie man sie nennen sollte, Vorstellungen.

Diese dürfen zwar nicht widervernünftig seyn, sind aber nicht von der Vernunft construirte Vorstellungen, sind in der That keine Gedanken im höhern und strengen Sinne des Worts; es sind blos die von den Sinnen empfangenen Eindrücke, welche diese dem Vorstehenden, dem Verstande, überliefert haben und welche dieser wieder in sich aufgenommen hat; denn der organische Sinn versteht nicht selbst, da er nicht selbst Bewußtsein ist. Die Augen eines Todten, die Ohren eines Verstorbenen, welche unzerstört sind, in die Licht und Schall eindringen, sind darum blind und taub, weil sie die Eindrücke keinem Bewußtseyn zuführen. Die Vorstellungen oder Begriffe des Verstandes sind also weiter nichts, als Bilder von Bildern der Erscheinungen, welche die Sinne empfangen haben. Wir sind im Laufe unserer Untersuchungen sehr oft darauf geführt worden, anzuerkennen, daß wir über die Realität der Dinge keine andere Gewißheit haben, als die des Denkens, d. h. nichts anders, als, wir sind von der Wahrheit unserer Vorstellungen nur versichert, wenn solche von der Vernunft bestätigt werden, und dies heißt wieder nichts anders, als, wenn die Verstands-

begriffe mit den auf Vernunftgründen gebauten und durch sie construirten Begriffen übereinstimmen. Giebt ein Künstler nun nichts, als blos Verstandsbegriffe, so mangelt diesen, wenn sie auch nicht vernunftwidrig sind, immer noch die Bestätigung der Vernunft; sie bedürfen noch einer höhern Gewährleistung, als der der Sinne und des Verstandes. Der Künstler hat uns also in der That keine geistigen Anschauungen versinnlicht, keine durch die Vernunftthätigkeit, das eigentliche Denken, gebildete Begriffe, sondern blos Abbildungen von Bildern überliefert und den Sinnen blos zurückgegeben, was er von ihnen mittels des Verstandes erhalten hatte. Diese Werke sind also keine Kunstwerke, weil sie nur Darstellungen sinnlicher, aber nicht geistiger Anschauungen sind.

Es können sogenannte Kunstwerke dieser Art mancherlei Vergnügen gewähren, indem sie uns die Geschicklichkeit des Malers oder Bildners zeigen. Wen erfreute nicht eine treue Abbildung einer Blume, indem sie uns an eine wirkliche erinnert? Doch alle Vergnügen sind nicht ästhetische Freuden;

und welches größere Vergnügen muß nicht ein Gegenstand selbst gewähren, da es schon eine Abbildung desselben gewährt? Wir werden aber Recht haben, wenn wir das Abgebildete dem Abbilde vorziehen, weil ein sinnlicher, aus der Natur selbst geschöpfter Genuß doch ein größeres Vergnügen ist, als die Erinnerung daran durch Abbildung eines sinnlichen Gegenstandes.

Hieraus folgt nun nothwendig eine zweite Forderung, nämlich diese: Jedes Kunstwerk muß ideal seyn.

Das Ideale ist ein durch die Vernunft ausgebildeter Begriff, ein intellectuell angeschauter Gegenstand; da nun dieser Gegenstand durch die Vernunft selbst gebildet worden ist, so muß er ihr nothwendig gemäß, also schön seyn. Indem wir somit von den Kunstwerken Schönheit fordern, verlangen wir dadurch zugleich Idealität, da Schönheit und Idealität Eins sind.

Wir haben aber den Läuterungsproceß von Vorstellungen zu Vernunftbegriffen schon kennen ge-

lernt und gesehen, daß die Kunstideale keine blos nebelnden und schwebelnden Begriffe, sondern nur eine höhere Uebereinstimmung zwischen Geistigem und Sinnlichem, die Bestätigung dieses durch jenes sind.

Auch wird durch die Forderung, daß das Kunstwerk ideal sei, keine Art von Kunstdarstellung ausgeschlossen, sondern an alle die gleiche Forderung gethan. Nicht blos von dem Menschen entwirft die Vernunft ein Urbild nach ihren Gesetzen, sondern von der gesammten Natur; und da jeder Artbegriff, wie jedes Einzelwesen, unter einem Allgemeinern und Höhern steht, dessen Merkmal sich mit denen des Einzelwesens vereint, so trägt auch jede Kunstdarstellung eines Individuums das Merkmal der Idealität, als des höhern Allgemeinbegriffs, dem es untergeordnet ist, an sich [31]).

---

31) Obwol viele Aesthetiker, z. B. Lessing, Krug und Kant, nur ein Ideal der Menschheit zugeben, (C. d. Uthkft. Seite 55: „Nur das, was den Zweck seiner Existenz in sich selbst hat, der Mensch, der sich durch Vernunft seine Zwecke selbst bestimmen, oder, wo er

Sie werden sich noch erinnern, daß ich bei der Erörterung des Hübschen darthat, daß das

---

sie von der äußern Wahrnehmung hernehmen muß, doch mit wesentlichen und allgemeinen Zwecken zusammenhalten und die Zusammenstimmung mit jenen alsdann auch ästhetisch beurtheilen kann; nur dieser Mensch ist also eines Ideals der Schönheit, so wie die Menschheit in seiner Person, als Intelligenz, des Ideals der Vollkommenheit, unter allen Gegenständen in der Welt allein fähig"), so kann dennoch die Phantasie von jedem Dinge ein Ideal aufstellen, weil dessen Form weder durch den Zweck eines realen Daseyns bedingt, noch durch die Wahrnehmung gegeben wird, sondern aus der Vernunft, nach ihren Urideen der Dinge und ihren Forderungen, entspringt. Kant spricht sowol in der Crit. d. r. Vft. S. 443, als auch in der Crit. d. Urthkft. S. 58. sehr geringschätzig von den Kunstidealen; dahingegen sagt er C. d. r. Vft., von den Begriffen der reinen Vernunft S. 278: „Ich verstehe unter Ideen einen nothwendigen Vernunftbegriff, dem kein congruirender Gegenstand in den Sinnen gegeben werden kann." Ferner: „Sie sind endlich transscendent und übersteigen die Gränze aller Erfahrung, in welcher also niemals ein Gegenstand vorkommen kann, der der transscendentalen Idee adäquat wäre." Dem-

Interesse desselben auf dem Merkmale der Art beruhte, und daß wir es daher nicht für schön aner-

---

nach kann es aber auch gar keine transscendentalen Ideale geben; denn das Ideal ist die Idee in empirischer Form. Nur für die Jugend will Kant C. d. r. V. S. 442. eine Art von Idealen, oder Musterbilder vorbehalten wissen, giebt aber dagegen zu, daß die moralischen Begriffe nicht gänzlich reine Vernunftbegriffe sind.

Wir können den transscendentalen Ideen: Seele, Welt, Gott, und den Aufgaben der Metaphysik: Gott, Freiheit und Unsterblichkeit, recht willig den Vorzug einräumen, wenn es einer ist: daß sie gänzlich unbildlich sind. Dies hebt aber die Behauptung nicht auf, daß die Kunstideale eben sowol auch Vernunftbegriffe, daß sie nothwendige Begriffe sind, weil kein anderer Grund sie bedingt, als die Vernunft selbst, und daß die Vernunft durch diese Ideen Causalität auch in Ansehung der Natur hat, nicht in dem Sinne, als wenn sie das Daseyn der Dinge in der Natur hervorbrächte, sondern die Erscheinungen der Dinge, wie sie seyn sollten, bestimmt.

Kant selbst giebt mehr zu, als wir für die Kunst uns vorzubehalten nöthig haben. C. d. r. Vft. S. 271: Aber nicht blos in demjenigen, wobei die menschliche

kennen konnten. Bei den eine ästhetische Freude hervorbringenden Kunstwerken ist es gerade umgekehrt. Das höhere und allgemeine Merkmal, welches die Merkmale der Art unter sich versammelt

---

Vernunft wahrhafte Causalität zeigt, und wo Ideen wirkende Ursachen (der Handlungen und ihrer Gegenstände) werden, nämlich im Sittlichen, sondern auch in Ansehung der Natur selbst, sieht Plato mit Recht deutliche Beweise ihres Ursprungs aus Ideen.

Auf dieser Causalität der Vernunft in Ansehung der Bestimmung der Erscheinungen beruht die Kunst und wir müssen der Vernunft die Macht und das Recht zugestehn nicht blos der Freiheit Gesetze zu geben, sondern die Urformen der Dinge zu bestimmen, sie als das anzuerkennen, was Plato den göttlichen Verstand nennt. Ideale sind also Ideen in sinnenfälliger Form, welche aus dem göttlichen Verstande entsprungen sind. Wer das Vermögen, Ideale zu erschaffen, der Vernunft abspricht, läugnet alle Schönheit und Kunst; denn nur auf diesem Vermögen beruhet Schönheit und Kunst.

Jedoch nimmt Kant das früher Zugestandene in der Anmerkung I. zur Auflösung der Antinomie des Geschmacks wieder zurück.

und zu diesen hinzukommt, ist der eine Freude am Individuum erregende und in seine höhere Sphäre erhebende Stempel des Ideals.

Durch die Gleichheit von Ideal und schön sind die Philosophen zu der Definition der Schönheit veranlaßt worden, daß die Schönheit die Einheit einer Mannichfaltigkeit sey. Allerdings ist sie dies auch; aber warum? kann man noch immer fragen, und muß darauf antworten: weil das Ideale ein Vernunftgemäßes, also ein Höheres ist, dem ein Mannichfaltiges logisch untergeordnet wird.

Ich will Ihnen also, mein theurer Graf Clemens, Ihr Vergnügen an Jagd- und Schlachtstücken nicht streitig machen; denn auch diese können und sollen idealisch, d. h. Darstellungen eines Begriffs seyn, den die Vernunft gebildet hat. So z. B. ist ein Schlachtgemälde, welches Wouvermann gemalt hat, von der Schlacht des Constantin himmelweit verschieden. Dieses ist eine aus Vorstellungen zusammengesetzte Darstellung, ein Sinnliches stellt hier ein Wirkliches vor; in jenem aber ist es nach einer Idee gebildet, alles durch diese

bestimmt und bedingt. Noch recht bemerkbar wird dies durch die Vergleichung von botanischen Abbildungen und künstlerischen Blumenstücken. Jene stellen einzelne Pflanzenarten dar; in diesen ist jede Blume die Repräsentantin ihres ganzen Geschlechts.

Diese Forderungen sind allgemein und an jede Kunst zu machen.

Eine zweite Reihe von Forderungen ist die, welche sich auf die Versinnlichung der Ideen, nicht blos auf die Ideen selbst beziehen, welche der Künstler in seinen Werken versinnlichen soll. Da nun alle Kunst Vergegenwärtigung oder Versinnlichung eines Idealen ist, so sind auch die Künste gezwungen, in Raum oder Zeit darzustellen.

Von allen Künsten ist also Einheit des Raums und der Zeit zu fordern, ja sie können daraus nicht heraus, wenn sie auch wollten. Nur muß man das nicht ganz materiell verstehn, als müßte z. B. eine Statue die Lebensgröße eines Menschen haben, oder ein Schauspiel so lange Zeit dauern, als zur Ausführung einer Handlung nöthig

wäre. Unter Einheit der Zeit und des Raums wird verstanden, daß in einem Kunstwerke alles nach einem Raum = oder Zeitmaase gebildet seyn muß. Dieses kann nun ein vergrößerter, oder verkleinerter Maasstab seyn. Da alle Größenerkennung nur relativ ist, so werden alle Theile eines Bildes, wenn auch weit unter der natürlichen Größe, dennoch ein richtiges Größenverhältniß zu einander haben. Das Kunstgebilde, welches mehr Raum einnimmt, als der Gegenstand, wenn er der Natur nachgebildet wäre, einnehmen würde, wird kolossal genannt und im entgegengesetzten Falle in Miniatur. Ein Verstoß gegen die Einheit des Raums wäre es aber, wenn ein Theil in einem Kunstwerk kolossal, der andere blos in Naturgröße vorgestellt wäre; oder wenn in einem Schauspiel eine Scene unverhältnismäßig lang, die andere unverhältnismäßig kurz ausfiele; oder wenn Tag und Nacht zugleich vorgestellt werden sollten. Die Sache liegt zu offen da, als daß es einer weitern Ausführung bedürfte. Nur muß ich mich noch gegen den Vorwurf sichern, als hätte ich einen Tadel gegen sehr hohe Kunstwerke ausgesprochen

wollen, in welchen wirklich Theile, welche nach verschiedenen Maasstäben gebildet sind, vorkommen. Man muß nur berücksichtigen, von welcher Bedeutung diese verschiedenen Dinge in einem Werke sind.

Unter allen plastischen Werken, die sich aus dem Alterthum bis auf unsere Zeiten erhalten haben, übertrifft nichts die beiden Jünglingsgestalten, welche auf Monte Cavallo stehn.

Die Künstler, welche ein fast übermüthig vollkräftig heitres Gefühl des Daseyns in den Stein zu legen vermochten, konnten gewiß auch jedes Misverhältnis gewahr werden, wo eines eintreten mochte, und ein solches scheint Vielen die kleine Gestalt der Pferde, gegen die der jungen Männer zu seyn.

Aber zuvörderst kommt es überhaupt noch darauf an, ob die menschlichen und thierischen Figuren von denselben Künstlern gebildet worden sind. Dies jedoch auch angenommen, so wird die Kleinheit der Pferde an einem Pferdekenner, wie unserm

jungen Freunde, dem Grafen Clemens, schon einen Rechtfertiger finden, welcher weiß, daß sehr edle, kräftige und wilde Pferderacen, besonders orientaler Herkunft, nicht sehr groß sind.. Ohne nun auf solche Particularitäten einzugehn, auf welche der Künstler sich nicht einlassen kann, da Alles durch den Anblick schon in seinem Werke verständlich seyn muß, so kann man wol behaupten, daß hier gar keine Unschicklichkeit in dem Größenverhältnis der Darstellung selbst statt findet; denn die alten Künstler unterschieden sehr scharfsinnig, was wesentlich in den Bildwerken zur Darstellung der Idee gehört, und was blos als Beiwerk, als erklärendes Attribut, hinzugefügt wurde, ohne welches die künstlerische Idee auch schon selbständig dargestellt werden könnte, und was blos als eine Zeichenschrift, nicht als Darstellung selbst, zu betrachten ist. So werden auf Vasengemälden und bei Statuen oft durch einen einzelnen Stein ganze Gebirge angedeutet, und es soll dies nichts heißen, als daß die Figur sich auf einem Felsen befindet; eine kleine Säule bedeutet ein Denkmal und will anzeigen, daß die Figur sich bei einem Grabmal befinde. Allein nicht die

Oertlichkeit, sondern die Person, die Idee des Charakters, ist der Gegenstand der Darstellung, und daher wurden immer diese Nebendinge von den alten Künstlern als nicht zur Darstellung wesentlich mit gehörig, in einem weit kleinern Maasstabe gehalten. So ist es denn auch mit diesen Statuen der Fall. Die Pferde könnten ganz wegbleiben, wir würden dennoch die Idee des Künstlers in seinem Werke versinnlicht anschaun und es findet also kein Größenmisverhältnis in der Darstellung selbst statt, welches dem Künstler zum Vorwurf gereichen könnte. Hat doch der große Künstler des Laokoon selbst die Knaben in dieser Gruppe nach einem kleinern Maasstabe gearbeitet, weil sie als zwar mitwirkende, den tragischen Eindruck vermehrende Nebenumstände, aber nicht Hauptgegenstand des plastischen Kunstwerks sind.

Eine andere auf Raum und Zeit bezügliche wichtige Frage ist die: darf die bildende, im Raume darstellende Kunst sich auf Zeitdarstellung, und die in Zeit darstellende Kunst die Musik, sich auf Raumdarstellung einlassen? Die Antwort wird,

wie wir bald sehen werden, bejahend ausfallen; jedoch wird zu vermeiden seyn, daß die bildende Kunst sich nicht Zeitdarstellung, die Musik sich nicht Raumdarstellung zur Aufgabe selbst mache, sondern, daß, wo es die Aufgabe nun einmal mit sich bringt, diese Schwierigkeit auch nebenbei mit gelöst werde.

Raum und Zeit werden durch einander gegenseitig gemessen. Der Beweis hiervon ist nicht unsere Obliegenheit in diesem Untersuchungskreise, sondern kommt der Metaphysik zu. Schon alle Meilenzeiger und das Zifferblatt einer jeden Uhr sind ein in die Augen fallender Beweis hiervon.

So kann in der Plastik Zeit durch eine im Laufen begriffene Figur, wenn auch eigentlich nicht dargestellt, aber doch angedeutet werden. Nothwendig müssen wir uns im Gegentheil eine längere Zeit bei dem gemessenen Schritte des Pferdes, auf welchem Mark Aurel [32]) reitet, denken.

---

32) Mark Aurels Statue auf dem Platze des Capitols in Rom ist zwar oft, aber nie genügend gestochen wor-

Sehen wir in einem Bilde ein Mädchen, welches einem Blumenstrauße nachblickt, der in einem sanftfließenden Bache schwimmt, so werden wir gewiß dabei an die allmälig verrinnende Zeit denken. Aber in allen diesen Fällen war nicht die Zeitdarstellung selbst die Aufgabe des Künstlers. Die Gelenkigkeit des Läufers, die Würde des Mark Aurels, das sinnende Mädchen am Bache waren die eigentliche Aufgabe, welche im Raume dargestellt werden mußte, und die Zeitanschauung wurde nur als Nebenproduct mitgewonnen.

In der Musik kann Raum mittelbar so dargestellt werden, daß ein Ton anschwillt und leise verklingt, als wenn am Hörenden im Raume die Musik vorüberzöge. Wir stellen uns durch die Zeit, in welcher die Klänge stärker und dann unhörbarer werden, den Raum vor, in welchem sich

---

den. Piranesi hat ebenfalls einen Stich davon gegeben. Die Bewegung des Pferdes ist so trefflich ausgedrückt, daß Michel Angelo, es streichelnd, sagte: camminate! camminate!

das unsichtbare Wesen, das sie hervorbringt, uns naht und an uns vorüberziehend sich entfernt.

Auch scheint ein anschwellender Ton wirklich zu wachsen, einen größern Raum einzunehmen, indem wir dabei zu denken genöthigt sind, daß man den leisen Ton nur in einem engern, den stärker gewordenen in einem weitern Raume auch hören würde; und wenn der Ton in seiner ganzen Macht erklingt, so scheint er den Raum zu erfüllen, ja auszudehnen.

Der Walzer z. B. im Freischützen, von dem wir zuletzt nur noch einzelne schluchzende Laute vernehmen, nöthigt uns, an den Raum zu denken, in welchem die fröhlichen Tänzer eilig dahin ziehen, indeß der trauernde Max zurückbleibt.

Es war dieses tieffühlenden Componisten nächste Absicht nicht, den Raum gleichsam hörbar zu machen, in welchem die Tänzer dahin eilen, er ließ uns Marens innern Zustand in Tönen wahrnehmen, welchen die Freude flieht und in dessen Gemüth selbst die Töne der Freude wie weinende Laute

eindringen. Die Raumanschauung, welche nebenbei durch diese Musik geweckt wird, vermehrt sehr die Wirkung, welche diese auf das Gemüth hervorbringen soll. So glücklich auch bisweilen Aufgaben gelöset werden mögen, wenn Musiker Raum, und Bildner Zeit ohne weiteres darstellen wollen, so bleibt dies doch ein Verkennen ihrer nächsten Pflichten und ist ein Eingreifen in fremde Rechte. So sind alle bildliche Kunstwerke, in welchen Schnelligkeit dargestellt werden soll, wo also ein großer Raum mit einem kurzen Zeitmaase gemessen werden muß, unzureichend und selbst Guido Reni's flüchtige, vom Genius ergriffene Glücksgöttin, so entzückend durch die schönen Formen dieses Bild auch seyn mag und so genial der Gedanke selbst, ist doch in dieser Hinsicht ein fehlerhafter Eingriff eines Bildners in ein ihm verschlossenes Gebiet [33]).

Eben so hat Beethoven, in der Composition des Gedichts: Meeresstille, in welcher er die Worte:

In der ungeheuern Weite

33) Das Original befindet sich in der Gallerie des Capitols.

durch einen allgewaltigen Accord ausdrückt, der allerdings einen meilenweiten Raum durchdringen könnte, das Gebiet seiner Kunst überschritten.

Die Dichtkunst ist, ihrem rein geistigen Wesen nach, wie der Geist selbst, unbeschränkt, und Alles ihr erreichbar, was denkbar ist.

Ich habe Ihnen, meine Freunde, nun wieder für einen langen Decemberabend Stoff genug zur Unterredung gegeben und hoffe bald auch von Ihnen Briefe zu erhalten. Mögen Sie meine Schreiben Winterholz nennen, was trocken seyn muß, Ihre Antworten erwarte ich mit den Frühlingsblumen zugleich. Denn schon im Januar vergoldet der blühende Lack die alten Ruinen, auf welchen er in üppiger Fülle wächst.

Siebenzehnter Brief.

Sie haben mir, mein theurer Graf Clemens, mit Ihrer scherzenden Laune eine Aufgabe hingeworfen, welche, da es blos Scherz zu seyn scheint, nur eben so von mir gelöst werden kann. Graf Wilhelm richtet eine schwierige Frage an mich, die ich ihm selbst recht ausführlich beantworten muß; und unser Freund möchte gern eine Theorie aller Künste auf einmal überliefert haben. Ich glaube mit Ihnen Allen nur so fertig zu werden, daß ich Jeden einzeln zu befriedigen suche.

Allerdings giebt es gemischte Künste, welche ich aber nicht, wie Sie, zu den schönen Künsten, sondern zu den Künsten der Schönen rechnen und daher nicht einmal für wahre Künste, solche, welche das Innere des Geistes darstellen, halten möchte. Es wäre gerade so, als wenn man das Schmin-

ken der Damen zu den bildenden Künsten rechnen wollte. Dann wäre es doch nur eine Abart, eine Art Pastellmalerei, wo die lebendige Haut die Stelle des Pergamens vertritt, was wol der Fall seyn mag. Eben so ist es mit der Reit- und Fechtkunst, welche besondern Zwecken dienen und daher nicht mit zum Begriff der Kunst gehören; es sind Geschicklichkeiten. Was die Tanzkunst anbetrifft, so ist sie als Kunst nur auf einen und zwar kleinen Kreis von innern Anschauungen angewiesen, an welchen noch ohnedies die Sinnlichkeit einen zu großen Antheil hat. Denn ich erkenne in den Darstellungen dieser Kunst nur den Ausdruck leidenschaftlicher Zuneigung zwischen Herren und Damen. Ja die Schauspielkunst selbst betrachte ich nur als eine Dienerin der dramatischen Dichtkunst; doch verdient sie wegen der Dienste, die sie leistet, wohl Berücksichtigung, die aber leicht aus der Theorie der andern Künste abzuleiten ist.

Endlich suchen Sie mich in die Enge zu treiben mit der beweglichen Gallerie Ihres Gränznach-

bars, des H. v. S. Ein Zimmer voll solcher klappernden, sägenden, trommelnden, Augen drehenden, schlagenden, tanzenden Bilder muß etwas Verhertes haben. Denken Sie sich einmal, wie man erschrecken würde, wenn eine schöne Bildergallerie sich in Bewegung setzte, und ob da nicht aller Kunstzauber aufgelöst wäre! Dies sind keine Kunstwerke, sondern mechanische Spielereien. Doch genug des Scherzes und nun zur ernsten Beantwortung der ernstern Frage Ihres Bruders!

Achtzehnter Brief.

Sie fragen mich, mein theurer Graf, ob wir berechtigt sind, das Erhabene zu einer Forderung an den Künstler zu machen, wie wir Schönheit durchaus von allen Künsten verlangen können? In einem gewissen Sinne können wir auch Erhabenheit von der Kunst überhaupt heischen, d. h., sie muß uns zum Gefühl der dynamischen Kraft und der Würde des Gemüths erheben. Die wahre Kunst bringt auch stets eine Erhöhung unserer innern Thätigkeit hervor, welche von Freudigkeit des Gemüths begleitet wird; nur ist es nicht immer darauf abgesehen, daß in uns das Bewußtseyn des Uebergewichts des Geistigen geweckt werde, worauf das Gefühl der Erhabenheit beruht. Wir können also nicht von jedem Kunstwerke fordern, daß es dies Bewußtseyn wecke, welches sich wohl

mit der Schönheit verträgt, aber doch von ihr verschieden ist, wie Sie sich erinnern werden.

Eben so ist es auch mit dem Tragischen und Rührenden, welche Wirkungen auf das Gemüth sind, die mit der Freudigkeit und dem Wohlgefallen, welche Schönheit erweckt, im Einklang stehen können, allein nur als Mischungen innerer Erscheinungsformen der Schönheit zu betrachten und daher durchaus auch nicht für nothwendige Forderungen an die Kunst anzusehen sind.

Da das Erhabene, Tragische und Rührende sich mit der Schönheit wohl verträgt und sie sich dem Gemüthe oft in diesen Gefühlen darstellt, so muß auch jede Kunst fähig seyn, diese Gemüthsformen, in welche die Schönheit sich kleiden mag, darzustellen, obwol eine Kunst vor der andern mehr zur Hervorbringung der einen oder andern Mischung von Gefühlen sich eignet. So z. B. scheint die Architektur besonders sich für das Erhabene, die Plastik für das Tragische, die Musik für das Rührende zu eignen, doch der Poesie alles in gleichem Grade vollkommen erreichbar zu seyn.

Ich erinnere Sie, mein lieber Graf, daran, was wir über die Verwandtschaft der Künste verhandelt haben, woraus Sie leicht mit dem Ihnen eignen Scharfsinn ableiten können, wie eine oder die andere Kunst sich zur Darstellung freudiger oder wehmüthiger Gefühle vorzüglich eignet.

Neunzehnter Brief.

Du verlangst von den Künsten, geliebter Freund, vor allem Wahrheit und Vollkommenheit der Darstellung. Alles, was man von den Künsten fordern muß, ist gleich wichtig und unerläßlich. Ich habe nur einige Forderungen vorausgeschickt, weil sie die waren, welche zunächst aus dem Wesen der Schönheit und der Kunst hervorgehen. Was die Wahrheit betrifft, so bezieht sich diese Forderung auf die nach innen gerichtete Seite der Darstellung, und die Vollkommenheit auf die Seite, welche der Erscheinungswelt angehört.

Wahrheit ist, wie Du Dich erinnern wirst, Uebereinstimmung eines Subjectiven und Objectiven. Wahrheit der Darstellung ist also Uebereinstimmung der innern Anschauung und der Versinnlichung derselben.

Es ist also unter Wahrheit der Kunst nicht eine gemeine Sinnentäuschung zu verstehen. Das alte Mährchen, daß ein Maler Früchte gemalt habe, wodurch Vögel getäuscht wurden, und ein anderer einen Schleier, durch welchen jener Maler selbst getäuscht worden wäre, woraus folgen soll, daß der, welcher die menschlichen Sinne zu betrügen vermöchte, ein größerer Künstler wäre, ist von keiner ästhetischen Bedeutung. Es könnte blos daraus folgen daß der eine ein geschickterer Techniker, aber kein größrer Künstler war.

Der Torso im Vatican ist demnach ein ohne allen Vergleich größeres Meisterwerk, als jede Wachsfigur, welche so täuschend seyn kann, daß man ihr ein Compliment macht, wenn man sie erblickt.

Jene Auferstehung der Seligen von Fiesole in der Gallerie des Cardinal Fesch hat eine Seelenwahrheit ohne alle sinnliche Täuschung; und jene Maler der Seele, wie die Künstler des funfzehnten Jahrhunderts oft treffend genannt worden sind, legten es gar nicht auf Sinnenbetrug an.

Auch ist das Kunstwerk nicht wahr, wenn es

durch die Sinne einen innern Zustand wirklich erregt, der dargestellt werden soll. Ein erregtes Gefühl ist noch kein dargestelltes; es ist der Gegenstand einer Darstellung. Wenn z. B. ein bildender Künstler durch das Bild eines Löwen wirklich Furcht erregt, so hat er nicht das Gefühl dargestellt, sondern erweckt. Wenn ein andrer, um das sittliche Gefühl darzustellen, uns Potiphars Weib in ihrer wilden Begierde vorführt, wie sie Joseph bei dem Mantel ergreift und in uns selbst einen moralischen Unwillen erregt, so hat zwar der Künstler diesen Unwillen selbst erregt, aber nicht dargestellt — zumal wenn er ihn so behandelt und ausstattet, wie Lucas von Leyden es gethan, der dies Weib häßlich und weit über die Jahre unbändiger Leidenschaften hinaus abgebildet, auch manche Ekel erregende Nebendinge angebracht hat. Solche Darstellungen können einen täuschenden Grad von Wirklichkeit haben, aber keinen Anspruch auf Wahrheit machen. Wir sollen die innern Anschauungen, durch die Kunst nicht in uns, sondern im Werke der Kunst anschauen und dargestellt erblicken. Das Erhabene ist das, wo in die Dar-

stellung nicht ganz allein der ästhetische Gegenstand gegeben werden kann, oder zu finden ist; denn zum Erhabenen gehören wenigstens zwei Größen, wovon wir die eine in der Darstellung, die andere in uns selbst, in unserm Gemüthe, anschauen und wovon wir jene in dem Kunstwerke zwar als eine gewichtige, die überwiegende aber in uns selbst erkennen. Die Darstellung ist daher beim Erhabenen nur einer relativen Erhabenheit und einer relativen Wahrheit fähig. Die Darstellung kann nur ein Großes und ein Größeres in sich aufnehmen; das aber, was als das Größte erkannt wird, liegt außer ihr, in unserm Gemüthe.

Ihre Wahrheit und ihre Größe liegen blos in den beiden erstern und untergeordneten Vergleichspuncten.

Da das Hübsche, Niedliche, Reizende nicht ins Gebiet der reinen Kunst gehört, so beruhen die Wirkungen dieser Art auch nicht allein auf den Objecten und Werken, welche sie erregen, und können wol auf Täuschung, aber nicht auf Wahrheit, im ästhetischem Sinne, Anspruch machen.

Diese höhere ästhetische Wahrheit ist das Ei-

genthum des Genius, welches durch keinen Fleiß und keine bloße Beobachtung der Erscheinungswelt erworben wird. Wer nicht in sich selbst die urbildliche Kraft und einen Quell von Gefühlen, die diese Kraft befruchtet, trägt, wird vergebens dem innern Leben seine äußern Abspiegelungen ablauschen. So giebt es eine sich gleich verrathende Heuchelei der Kunst, welche Gefühle und Anschauungen darstellen will, die der Künstler nicht aus sich selbst schöpft. Die Werke eines Menschen, dessen Seele kalt und leer ist, werden hohl und finster seyn, und wie Wachsfiguren durch eine Scheinwahrheit Widerwillen einflößen.

So z. B. wird der Bildner vergebens in Kirchen den Ausdruck frommer Erhebung suchen und Betende belauschen, dessen Seele unfähig ist, sich zur Liebe und zum Glauben zu erheben. Begeistert seyn heißt nichts anders, als die Erscheinungen der Sinnenwelt mit Geist durchdringen und beleben.

Unter Vollkommenheit versteht man, daß kein Theil einem Ganzen mangelt, und daß jeder Theil

den Endzweck des Ganzen in sich trägt. Wenden wir diese Erklärung nun auf die künstlerische Darstellung an, welche Versinnlichung einer innern Anschauung ist, was so viel sagen will, als eine Anschauung eines Intellectuellen in einem Realen, so folgt hieraus, daß das Reale, in welchem das Ideale angeschaut wird, vollständig seyn muß; sodann, daß jeder einzelne Theil, wie das Ganze, das Gepräge idealer Bildung an sich tragen, oder mit andern Worten, die Idee in allen Theilen eines Kunstwerks gegenwärtig seyn, sie alle selbst gestaltet und durchdrungen haben muß.

Es darf einem Kunstgebilde nichts fehlen, was zu den Merkmalen des Begriffs gehört, den es darstellt. Daher sind Skizzen keine Kunstwerke: die Idee hat sich in ihnen noch nicht vollständig entfaltet und in allen Theilen ausgebildet. Du wirst Dich erinnern, was ich in dieser Beziehung in meinem eilften Briefe an Graf Heinrich schrieb.

Eben so fehlerhaft ist es, ein Werk der Kunst, mit nicht zur Idee, dem Gegenstande der Darstellung, gehörigen Dingen zu überladen. Sie gehen

nicht aus der Idee hervor, und diese ist nicht in sie eingegangen. Sie stören die Einheit des Ganzen und ein solches Werk gleicht einer Polterkammer, in welcher Gegenstände ohne Plan und Ordnung aufgehäuft worden sind.

Du verlangst nun zu wissen, wie der Künstler sich so ausbildet, daß er die an die Kunst gemachten Forderungen erfüllen kann?

Ich sollte Dich hier an die Künstler selbst verweisen, weil die Beantwortung dieser Frage ihnen, aber nicht mir zukommt. Da indeß der Gegenstand zu wichtig ist, und immer auch die höhern Grundsätze der Kunst dabei berücksichtigt werden müssen, so will ich auf diesen Abweg eingehen. Denn, wollten wir streng bei der Untersuchung des innern Wesens der Schönheit bleiben, so hätten wir nichts mit der Bildung des Künstlers zu schaffen; der Künstler müßte als ausgebildet schon vorausgesetzt werden können.

Jede Kunst erfordert ein eigenes Studium und ich würde hier eine Theorie der schönen Kün-

ste aufstellen müssen, um Deine Frage vollständig zu beantworten, wozu ich mich aber weder fähig fühle, noch den Ort schicklich finde, indem uns dies noch weiter von unserm Ziele entfernen würde.

Ich will also nur das auf die Künste allgemein, und das auf die bildenden besonders Bezügliche mittheilen, wodurch der Künstler seine Fähigkeiten so weit ausbildet, daß er seinen Werken die erforderliche Vollkommenheit geben kann.

Wie zur Erreichung der höhern Wahrheit eines Kunstwerks Fleiß und Beobachtungsgabe nicht ausreichend gefunden wurden, so reicht Genie nicht aus, um Künstler zu seyn. Dies war der große Irrthum, welcher noch vor dreißig Jahren so unendlichen Unfug in den Künsten angerichtet hat und der darum wohl unendlich genannt werden kann, weil es immer Leute geben wird, die aus Bequemlichkeit ihm anhangen. Denn freilich wäre nichts ergetzlicher, als ohne Mühe sich in den Besitz der Kunst zu setzen, und nichts schmeichelhafter, als sich für einen gebornen Künstler zu halten.

Der Künstler muß allerdings geboren, er muß aber auch ausgebildet werden.

Die Richtung der Philosophie mag zur Erhaltung dieses Irrthums beigetragen haben; oder vielmehr das Misverstehen der Richtung, welche die Philosophie nahm und wovon die Künstler und Weltleute nur eine oberflächliche Kunde nahmen, hat dazu beigetragen, daß Viele glaubten, die ursprünglichen Seelenkräfte wären ausreichend, um Alles zu leisten, da es ja die Intelligenz sei, welche Alles **a priori** bestimme.

Da nun dieser Grundsatz uns in unsere Untersuchungen über das Schöne und die Schönheit geleitet hat und überall durchblickt, so halte ich es für um so nöthiger, Misverständnissen vorzubeugen und Deine Frage zu beantworten.

Die Vernunft erschafft allerdings die Idee und diese bestimmt im voraus die wahrnehmbare Form des Kunstwerks, in welchem sie Daseyn bekommt. Welcher Künstler z. B., der eine junge Frau, die ihr Kind in den Armen wiegte, sähe

und sie abmalte, würde sagen können, daß dies ein Madonnenbild sei? Es würde blos das Bild einer Lebenden seyn, die ihm wohlgefiel; aber diese Erscheinung kann nicht seine Idee einer Madonna bestimmen, nicht zwingen, die hohe Mutterliebe sich so zu denken. Der Künstler muß die Erscheinung nach seiner Idee, aber die Idee nicht nach einer Erscheinung bestimmen; und dies schon aus einem logischen Grunde, weil das Besondere und Einzelne nicht den höhern Allgemeinbegriff, sondern dieser jenes in sich faßt und nach seinen Merkmalen bestimmt.

Allein, da die Kunst kein abstractes, sondern ein concretes Denken ist, ein Denken des Begriffs in einer Erscheinung, so bedarf der Künstler nothwendig der Kenntnis einer Erscheinungswelt, einer positiven Kenntnis. Diese muß um so umfassender, deutlicher und vollständiger seyn, je freier die innere bestimmende und schaffende Idee damit schalten und walten soll. Soll die Idee eine Welt der Erscheinungen durchdringen und sie nach ihrem Ebenbild gestalten, so muß ihr als bildbarer Stoff

erst diese überliefert worden seyn. Gott mag die Welt aus Nichts erschaffen haben; aber dem Künstler ist dies nicht möglich. Er bedarf ein Reales, was er blos durch Wahrnehmung in Besitz nehmen kann. Mag selbst der Philosoph aus seinem Erkenntnisvermögen eine Erkenntnis **a priori** erschaffen, und diese höchst metaphysisch seyn, so bedarf er doch immer des selbst höchst geistigen Stoffs der Sprache zur Darstellung seiner Erkenntnis. Diese kann ebenfalls nur auf empirischem Wege, als etwas Positives gewonnen werden, wenn er auch die Sprache selbst wieder seinem Erkenntnisvermögen unterwirft. Um wie viel mehr bedarf also der Künstler positiver Kenntnis der sinnlichen anschaulichen Welt, welche er nur durch Beobachtung der Natur erhält. Ferner haben wir ja früher schon gesehen, daß die Urbilder, welche in der Vernunft ruhen, durch Wahrnehmung des Realen hervorgerufen werden; nicht, als wenn man Beispiele und adäquate reale Gegenstände dafür aufsuchen müßte, sondern, um durch das Niedere das Höhere, durch das Besondere das Allgemeine, durch das Reale das Ideale zur Anschauung des

Bewußtseyns zu wecken. Dieses ideale und intellectuelle Productionsvermögen muß geweckt und geübt werden, durch Wahrnehmung des Vollkommnen in der Natur, des Schönen in der Kunst, wie es im Gegentheil fast gänzlich einschlafen, ja verwöhnt werden kann, wenn der sinnlichen Wahrnehmung nur Garstiges dargeboten wird. Es reicht aber ein bloßes Betrachten hier nicht aus; der Künstler muß die Naturkenntnis in sich aufnehmen, seine Einbildungskraft muß sich in Besitz davon setzen, wenn seine Phantasie in Naturformen die innern Anschauungen ausbilden soll.

Da der Künstler aber nicht blos in Bildern denken, sondern diese auch darstellen soll, so bedarf er einer positiven, mechanischen Fertigkeit, ohne welche er immer noch kein Künstler seyn würde; er muß auch den ganz körperlichen Stoff nach seinem Willen zu bezwingen und zu formen verstehn. So lange ihm dieser noch trotzig Widerstand leisten kann, vermag er nicht frei seine Ideen im Stoff darzustellen, ja er ist abhängig und bezwungen von ihm.

Diese Herrschaft über den ganz materiellen Stoff erlangt der Künstler aber nur durch Uebung.

Du siehst also, geliebter Freund, daß die Erfüllung der höhern Kunstforderungen doch von sehr empirischen Kenntnissen und mechanischen Uebungen abhangen, welche Studium und Fleiß unerläßlich machen.

Willst Du nun aber wissen, wie der Künstler seine Naturstudien einrichten müsse, wie er seine technischen Fertigkeiten zu üben habe, so frage die Künstler selbst hierüber! Denn dies ist ein eignes Feld der Belehrung. Daß aber nur Natur, Studium und technische und mechanische Uebung die Wege sind, welche der Künstler gehen muß, glaube ich Dir bewiesen zu haben. Jede Kunst fordert allerdings das Studium einer eignen Seite der Natur, da sie sichtbar, tastbar und hörbar ist, und vielleicht sind unter allen die Naturstudien des Musikers die schwierigst zu bestimmenden, weil in der Natur die reinen Töne äußerst selten vorkommen; und es würde ein großes und neues Verdienst eines denkenden Tonkünstlers seyn, darauf

aufmerksam zu machen, was der Musiker von der Natur zu erlernen habe; wozu freilich gehören würde, daß er auf die Natur des Tons selbst einginge und ihn als einen sinnlich realen Gegenstand, als Naturforscher und Akustiker, genau prüfte, wozu Chladni treffliche Vorarbeiten geliefert hat.

Zwanzigster Brief.

Du machst in Deinem letzten Briefe die Bemerkung, daß das Wort Darstellung in vielfältigem Sinne gebraucht und dadurch zweideutig würde, und Du verlangst, man solle die Bedeutung dieses Wort feststellen, um genau bestimmen zu können, was man von Kunstdarstellungen fordern könne. Das Schwankende dieses Worts liegt blos an denen, welche entweder einen einseitigen Gebrauch davon machen, oder dessen Sinn nicht in seiner ganzen Bedeutung fassen, aber nicht an dem trefflichen und philosophisch gebildeten Worte selbst. Viele denken bei Darstellung blos an das ganz Materielle des Kunstwerks, und Andere beziehen es ebenfalls einseitig blos auf die intellectuelle Anschauung, da es doch immer auf beides zugleich und ungetrennt bezogen werden sollte; weil jedes Kunstwerk, wie wir uns überzeugt haben, ein Ideal

Reales ist, das heißt, ein Bild in uns, welches als wahrnehmbarer Gegenstand vor uns ausgeprägt dasteht, sich also darstellt.

Es haben denn sogar auch einige Schriftsteller, welche sich nicht zu der Ansicht der geistigen und materiellen Doppelnatur des Kunstwerks und zur Einsicht der gegenseitigen Durchdringung dieser beiden Elemente in der Darstellung erheben konnten, uns um dies Wort bringen wollen; anstatt daß wir uns des Tiefsinns der deutschen Sprache erfreun und ein solches Wort nur recht gebrauchen sollten, welches die Einheit der Doppelheit des Kunstwerks bezeichnet. Diese Schriftsteller haben einseitig Darstellung nur für das blos Sinnliche, oder ganz Materielle des Kunstwerks anwenden und nicht mehr darunter verstehen wollen, als was die Worte: Gemälde, Bildwerk und Gaukelei sagen, haben somit dies treffliche Wort Seiltänzern und Comödianten überlassen. Andere haben es eben so einseitig blos auf das Intellectuelle des Kunstwerks bezogen, und da sie es nicht ganz passend in dieser Hinsicht fanden, wol die

Beziehung desselben auf Realität fühlend, dafür das Wort Auffassung einführen wollen, was aber nur das Intellectuelle der Darstellung ausdrückt.

Nimmt man es eben nicht sehr genau, so werden wol auch Darstellungen von innern Anschauungen solche Werke genannt, welche unsere Blicke in unsere Brust selbst zurücklocken, wo sie Gefühle erweckt haben, die wir nun in uns wahrnehmen, aber nicht in dem Werke der Kunst anschauen.

Dies beruht auf einer Verwechselung der Anschauung. Indem wir meinen, ein Inneres in einem Aeußern anzuschauen, nehmen wir es in unserm Gemüthe selbst wahr. Ich habe mich hierüber schon in meinem letzten Briefe, bei Gelegenheit der Wahrheit in Kunstdarstellungen, ausgesprochen.

Eigentlich ist aber nur Vergegenwärtigung der Idee in einem Kunstwerke Darstellung zu nennen.

Ein Ding ist nur sich selbst gleich und es kann daher auch nur auf eine Art gedacht und dar-

gestellt werden. Die Kunst ist, wie wir ausgemacht haben, Vergegenwärtigung in Beziehung auf Raum und Zeit, Versinnlichung in Betrachtung auf Anschauung, Verkörperung einer Idee, in Rücksicht auf Realität, zu nennen. Dies macht also immer eine innere und äußere Einheit unerläßlich erforderlich, und in der Kunstsprache giebt es kein Beiwort, um die Darstellung, welche die Idee vergegenwärtigt, oder versinnlicht, besonders zu bezeichnen, weil dies wesentliches Erfordernis der Darstellung überhaupt ist; denn Darstellen heißt ja eben Vergegenwärtigen. Nun spricht man aber noch von symbolischen und allegorischen Darstellungen und es ist zu prüfen, was damit gemeint sei.

Symbol heißt so viel als ein Zeichen, ein Sinnbild insbesondere. Da ein jedes Zeichen mit dem, was dadurch bezeichnet wird, ein Sinnbild, welches in einem Bilde für die Sinne einen geistigen Sinn in sich faßt, mit diesem Sinne übereinstimmend seyn muß und also jede Darstellung übereinstimmend mit der Idee, ein Individuum aber ein im Raum und Zeit abgeschlossenes Ding ist,

welches den höhern Gattungsbegriff durch das in seinem Inhalt eingeschloßne allgemeine Merkmal dieses höhern Begriffs vergegenwärtigt, so ist die Darstellung, oder das Concrete als ein mit der Idee übereinstimmendes Zeichen zu betrachten und in so fern, in höherm Sinne, jede Darstellung symbolisch, welche ein wahres Kunstwerk genannt zu werden verdient und ein Ideales in einem Realen vor den äußern Sinn hinstellt.

Im gemeinen Sprachgebrauche versteht man unter symbolischen Darstellungen solche, wo durch ein Bild eine ganze Classe von Gegenständen, oder Sphäre von Begriffen angedeutet wird, wie z. B. die Dichtkunst überhaupt durch eine Muse mit der Lyra, oder auch blos durch eine Lyra, als Zeichen der Dichtkunst [34]).

---

34) Der Verfasser dieser Briefe nimmt das Wort Symbol in der Bedeutung, welche ihm in Göthes Propyläen, in Heinrich Lubens Grundzügen ästhetischer Vorlesungen §. 58., in Winckelmanns Werken, herausgegeben von C. L. Fernow, 2. Bd., in der Note von Heinrich Meyer S. 684 und 685 und in Creuzers Symbolik 1. Thl. §. 33., §. 35. S. 70. beigelegt

Viel weiter entfernt sich von dem Berufe der Kunst die allegorische Darstellungsweise und ver-

---

wird. Trefflich sagt Creuzer: „Diese höchsten Aeußerungen des bildenden Vermögens nennen wir Symbole, und auf diesen engen Kreis verkörperter Ideen sollte diese Benennung im streng wissenschaftlichen Gebrauche eingeschränkt bleiben.“ Noch deutlicher entwickelt Creuzer das Wesen des Symbols im Vergleich zur Allegorie S. 70., wovon hier nur Weniges Platz finde, obwol Alles tief und trefflich ist, was Creuzer hierüber sagt: „Diese (die Allegorie) bedeutet blos einen allgemeinen Begriff, oder eine Idee, die von ihr selbst verschieden ist; jenes (das Symbol) ist die versinnlichte, verkörperte Idee selbst.“ Sodann sagt C. vom Symbol: „Es ist ein Strahl, der in gerader Richtung aus dem dunklen Grunde des Seyns und Denkens in unser Auge fällt, und durch unser ganzes Wesen fährt“ u. s. w. Dahingegen haben andere und neuste Philosophen dem Worte Symbol die Bedeutung eines willkührlichen, oder blos analogen Zeichens für eine Idee gegeben.

Zu dieser Herabsetzung des Begriffs, den man mit dem Worte Symbol verbindet, hat allerdings Kant Veranlassung gegeben. Seine Scheu vor dem Dinge an sich, welches er lieber ganz dahin gestellt seyn ließ, mit

dient gar nicht Darstellung genannt zu werden; denn durch die Allegorie wird nicht eine Idee

---

welchem er allen Verkehr der Vernunft, wie mit allem Empirischen, selbst mit den Selbstwahrnehmungen des Gefühls, aufhob, wodurch er so groß auf der einen Seite, in der Prüfung der reinen Geistesvermögen, war, dagegen aber auch alle Objectivität verlor, mußte ihn dazu bringen, daß er zwischen Verstand und Vernunft ein Mittelvermögen, die Urtheilskraft, setzte, und der Vernunft nur regulative Macht über den Verstand und blos über den Willen ein constitutives Recht einräumte; ferner, daß er Erkenntnisurtheile und ästhetische Urtheile ganz von einander trennte und dem ästhetischen Urtheilsvermögen nur eine Entscheidung über die formale Zweckmäßigkeit zur Uebereinstimmung der freien Thätigkeit der Einbildungskraft und den Gesetzen des Verstandes einräumte. So auch behauptete Kant aus eben diesem Ablehnen alles Empirischen, daß der Idee als Vernunftbegriffe, den nur die Vernunft zu denken vermag, keine Anschauung adäquat, kein Gegenstand in den Sinnen congruent sei. Eine symbolische Darstellung in der Bedeutung, wie Göthe, Mayer und Creuzer dem Worte Symbol beilegen, wäre daher nach Kant unmöglich. Deshalb nennt Kant zwar Schönheit das Symbol der Sittlichkeit, erklärt sich aber über das Sym-

selbst dargestellt, sondern nur darauf hingedeutet. Die Allegorie ist nicht identisch mit der Idee, wie

---

bolische folgendermaßen: Crit. d. Urthkft. S. 256. „Alle Anschauungen, die man Begriffen a priori unterlegt, sind also entweder Schemata, oder Symbole, wovon die erstern directe, die zweiten indirecte Darstellung des Begriffs enthalten. Die erstern thun dies demonstrativ, die zweiten vermittelst einer Analogie (zu welcher man sich auch empirischer Anschauungen bedient) in welcher die Urtheilskraft ein doppeltes Geschäft verrichtet: erstlich den Begriff auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung, und dann zweitens die bloße Regel der Reflexion über jene Anschauung auf einen ganz andern Gegenstand, von dem der erstere nur das Symbol ist, anzuwenden."

Kant betrachtet also das Symbol zwar nicht als ein blos willkürliches, oder durch Association herbeigezogenes Zeichen für einen Vernunftbegriff, aber auch für kein Ideal-Reales, welches nach seiner Art zu philosophiren unmöglich ist, also nur für ein schematisch analoges Zeichen, für einen Vernunftbegriff.

Wenn man bemerkt, mit welcher herablassenden Schonung Kant in der Crt. d. r. Verft. von den platonischen Ideen spricht, wie er jede Aehnlichkeit mit der göttlichen Vernunft in seiner Erklärung des Genius

das Symbol, sondern ihr nur ähnlich, durch ein Aehnliches darauf angespielt, blos eine bildliche Anspielung. Auch sucht die Allegorie durch Ideenassociation sich zu helfen und ist blos hindeutend.

---

umgehen mußte, und wie ungenügend die Definition vom Kunstideale in der C. d. Uthkft. ausfällt, welche das Kunstideal zu einem Mittelmase vieler Beobachtungen macht (C. d. Uthkft. §. 17. S. 57.) und in welche Widersprüche, welche alle Kunstdarstellung leugnende und vernichtende Aussprüche, wodurch diese zu einer bloßen Beschreibung von Begriffen herabgesetzt werden, sich Kant verwickelt, so wird man gewahr, daß in Bezug auf Kunst die Critik der reinen Geistesvermögen nicht ausreicht, daß ein ästhetisches Urtheil nicht blos auf die Zweckmäßigkeit einer Vorstellung, zur Uebereinstimmung der Thätigkeit der Einbildungskraft und der Gesetzmäßigkeit des Verstandes, aus welcher dann das Gefühl der Lust hervorgeht, gerichtet seyn kann, sondern daß wir uns von einer Vernunft überzeugen müssen, welche nicht blos Causalität für den Willen und constitutive Macht in practischer Hinsicht hat, sondern der die Phantasie so zur Seite steht, wie dem Verstande die Einbildungskraft, und welche eine schöpferische, oder göttliche Vernunft genannt werden muß.

So z. B. ist eine bekannte Allegorie auf den Frieden eine Taube, welche in einem Helme nistet, oder Mars, den die Venus im Arme hält und ihm die Waffen abgenommen hat. Allerdings muß Friede im Lande seyn, wenn eine Taube Zeit hatte, ihr Nestchen in einem Helme zu bauen, oder wenn der Gott des Kriegs durch die Göttin der sinnlichen Liebe von seiner Beschäftigung zurückgehalten wird. Aber dies sind nicht Darstellungen des Friedens selbst, sondern Handlungen, welche auf Frieden schließen lassen. Nun sollen wir aber durch eine Darstellung nicht blos auf eine Idee schließen, sondern sie selbst darin anschauen; und deshalb sind Allegorien keine reinen Kunstdarstellungen, sondern gewöhnliche Nothbehelfe der Künstler, wenn sie unvermögend waren, die Idee in einem Bilde zu vergegenwärtigen. Erinnere Dich an das, was ich hierüber schon früher gesagt habe!

Auch sind alle Allegorien mehrerer Auslegungen fähig, je nachdem man eine näher oder entfernter liegende Bedeutung darin sucht. Die antike Kunst ist durch die Darstellungsgediegenheit, durch plasti-

schen und mehr auf Naturideen gerichteten Sinn, symbolisch, das heißt, vergegenwärtigend und verkörpernd; dahingegen hat die christliche Kunst durch das mehr auf Freiheitsbegriffe und sittliche Principe hinzeigende, also auf das Uebersinnliche gerichtete Wesen des Christenthums, so wie auch durch die Mangelhaftigkeit der ersten christlichen Künstler, welche Ideen nicht darstellen, kaum indirect andeuten konnten, einen allegorisirenden Charakter angenommen.

Reichhaltig an Anlagen hierzu ist die hiesige Sammlung christlicher Alterthümer im Vatican. Die alten Christen stellten zuerst, nachdem eine strengere Kirchenzucht nachgelassen hatte und ihnen Werke der Kunst erlaubt waren, Christus als guten Hirten, wie er das wiedergefundene Lamm auf dem Rücken trägt, und andere christliche Ideen durch bildliche Attribute vor; denn darstellen kann man dies durchaus nicht nennen und es ist eben so auch ein Misbrauch der Worte: Sinnbild und Symbol, solche bloße Bezeichnungen, deren sich die alten christlichen Künstler bedienten, wie z. B. des

Palmenzweigs als Weihe zum Märtyrertode, des Weinstocks als Christus und statt der Evangelisten, Thiere [35]) so zu benennen. Diese Nothhülfe schwacher bildnerischer Kräfte hat die Kunst leider noch immer beibehalten, wie man selbst noch in neuen Gemälden die **madre dolorosa** mit einem Messer im Busen abgebildet sieht. Daß Hieroglyphen noch weniger, als Attribute und Allegorien, unter die Kunstdarstellungen gezählt werden können, versteht sich von selbst.

Durch Beispiele wird Dir dieser Unterschied zwischen wahrer Darstellung, wie sie der Kunst geziemt und allegorischer Anspielung wol am deutlichsten werden, so wie die symbolische Gediegenheit des wahren Kunstwerks hierdurch am einleuchtendsten wird.

Der capitolinische Amor ist eine wahrhafte Kunstdarstellung. Wir erblicken in dieser jugendlich blühenden Knabengestalt und seiner lebensvollen

---

35) Dr. Friedr. Münter Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen.

Freude entzündenden Blicken, den alles entzückenden und belebenden Gott. Eine Idee steht hier in einem Körper vor uns, als ein Gegenwärtiges und Wirkliches. Dahingegen sind Raffaels Amorinen in der Farnesina, welche mit der Keule des Hercules und den Waffen des Mars spielen, allegorisch; der Künstler zeigt uns nur spielende Kinder und deutet blos auf Amors Sieghaftigkeit hin. Alle Kunstdarstellung ist symbolisch und Anthropomorphismus; denn die Menschengestalt ist geeignet, die höchsten Ideen darzustellen.

Ein und zwanzigster Brief.

Indem Deine Fragen immer mehr auf die einzelnen Künste gerichtet werden, entfernen wir uns immer weiter von dem allgemeinen Standpuncte unserer Untersuchungen. Doch will ich Dir gern beantworten, in welchen sinnenfälligen Formen sich das Schöne, Erhabene, Rührende und Tragische in Plastik, Architektur, Malerei und Musik darstellt; nur mußt Du nicht ermüden, immer nach jenem Standpuncte zurückzublicken, in welchem Kunst überhaupt Versinnlichung innerer Anschauung, Schönheit erste Forderung und das alles beherrschende, Erhabenes, Rührendes und Tragisches gleich durchdringende Vernunftgemäße ist. Ich erwähne hier nicht insbesondere, wie alle diese Zustände des Gemüths und der Vernunft von der Dichtkunst dargestellt werden, weil sie als universelle Kunst und mit den geistigsten Mitteln dieses alles reiner und unmittelbarer, als alle übrige Künste, vermag.

In der Plastik erscheint die Schönheit als Ebenmaas der Glieder, mit andern Worten, als organische Vollkommenheit; denn was ist organische Vollkommenheit anders, als Uebereinstimmung aller Theile zu einem Ganzen? — Da aber alle Kunst Vergegenwärtigung ist, so stellt sich das Ebenmaas an einem auf Raum beschränkten Individuum dar, also nicht als ein abstracter Begriff, nicht als absoluter Raum, welches die Gränzenlosigkeit wäre, sondern als empirischer, begrenzter Raum. Jedes Individuum steht unter seinem Gattungsbegriffe und trägt dessen Gepräge; die Idee bestimmt die Bildung, die Organisation dieses Individuums, in dessen Gliederebenmaaße sie als ein Vernunftgemäßes angeschaut wird. Die Idee wird also nicht als absolute Schönheit, als das Vernunftgemäße überhaupt in einem Kunstwerke angeschaut, sondern als ein Schönes, was das höchste Merkmal wol in sich schließt, von der höchsten Idee der Schönheit aber selbst erst umfaßt wird. In sich enthalten heißt, ein Merkmal in den Inhalt eines Begriffs aufnehmen; umfassen aber, als höherer Begriff seinen Um-

fang (Sphäre), seinen Kreis um den ihm untergeordneten Begriff gleichsam umherziehn, so daß dieser niedere von dem höhern Begriffe umfaßt wird. So ist denn Ebenmaas als Raumverhältnis in der Erscheinung des schönen Körpers, einer plastischen Darstellung, als höheres Merkmal enthalten, allein das einzelne Schöne der Idee der Schönheit untergeordnet und von dieser umfaßt. Ein schöner Gegenstand hat noch mehrere besondere Merkmale, durch welche er sich von andern schönen Dingen unterscheidet, welche die Schönheit umfaßt.

Daher erscheint das Ebenmaas in keinem organisch schönen Körper rein, sondern gemischt; jedoch wird es für alle Bestandtheile eines schönen Körpers oberstes Gesetz seyn. Die andern Merkmale bestimmt der Begriff des einzelnen Dings.

So erkennen wir z. B. Ebenmaas in den Gliedern eines schönen weiblichen und eines schönen männlichen Körpers, und das Ebenmaas ist uns das Merkmal der Idee der Schönheit, die sich in Mann und Weib darstellt; aber dem Begriffe Weib und dem Begriffe Mann, welche der Idee Mensch-

heit untergeordnet sind und von ihr umfaßt werden, kommen noch besondere Merkmale zu, durch welche sie sich von einander unterscheiden. So verschieden nun der Gliederbau des männlichen und des weiblichen Körpers auch einerseits seyn mag, so muß doch Ebenmaas in beiden erkannt werden, und unter so mannichfaltigen Gestalten die Schönheit sich auch offenbaren mag, so wird doch Ebenmaas in allen als das Gemeinsame anzutreffen seyn. Blicke auf das, was wir über die Einheit der Theile eines Kunstwerkes in 5. Briefe und im 16. Briefe in andrer Beziehung verhandelt haben, zurück!

Das Erhabene wird in der Plastik durch äußere Größe und Kraft vermittelt.

Der Mensch vermag nicht das gränzenlose All des Raumes anzuschauen; allein, vermöchten wir es, so würden wir gewiß auch Ebenmaas darin wahrnehmen und im Ebenmaaße dessen wesentliches Seyn und Merkmal erkennen. Und wie nun jeder empirische Raum im absoluten Raume liegt, so ist auch Ebenmaas das höhre ideale Merkmal jedes Raums, dessen körperliche Erfüllung wir als schön

erkennen. Also ist Ebenmaas das Ideale und Schöne jedes Raum erfüllenden Körpers und wir schauen im Ebenmaaße jedes Körpers das ideale, höhre Merkmal des Universums an.

Ferner ist Ebenmaas ein Verhältnis aller Theile zu einander, folglich Einheit in einer Mannichfaltigkeit und also auch aus diesem Grunde, das, wodurch Schönheit zur Erscheinung wird.

Erinnere Dich unsrer Entwickelung des Erhabenen und worauf es hier ankam! Die Plastik bedient sich der Darstellung physischer Kräfte und räumlicher Größe als Comparativs für die Größe im Gemüthe, wodurch in uns das Gefühl der Erhebung bewirkt wird.

Ein Beispiel erhabener plastischer Kunstdarstellung ist der Moses von Michel Angelo in **S. Pietro in vincoli** [36]). So weit als eine Darstellung in sich die drei Größengrade, welche beim

36) Diese Statue war zum Grabmal Julius II. bestimmt, zu welchem ein weitumfassender Plan entworfen worden war, welcher große Beschränkungen erlitt.

Erhabenen gegen einander gehalten werden müssen, in sich zu vereinen im Stande ist, sind sie in dieser vereint. Moses ist zürnend dargestellt, wie er vom Throne sich rasch in Unwillen erhebt und vernichtende, strafende Blicke auf das rebellische, so oft von Gott abfallende, Judenvolk schleudert. Als niederer Vergleichungspunct muß der nicht in die Darstellung mit aufgenommene Gegenstand gedacht werden, welcher des mächtigen Herrschers Zorn zum Aufflammen bringt; doch, daß dies ein wichtiger Gegenstand selbst seyn muß, ist ebenfalls vorauszusetzen, weil eine kleine Ursache eine so große Wirkung nicht hervorbringen würde. Der höhere Grad von Kraft und Größe wird im Zürnen des Moses angeschaut; er überwältigt Alles. Wir können uns im ersten Momente selbst nicht des Gefühls der Furcht erwehren. Wenn wir nun aber wieder diesen Eindruck überwältigt und von der Furcht uns zur Anschauung des Furchtbaren erhoben haben, dann tritt das Gefühl der Erhabenheit als höchste Größe in unserm Innern selbst ein.

Nur durch eine mächtige Gestalt, durch ungeheure Kraft und kolossale Größe konnte der Plasti-

ker diese Verkettung von Eindrücken hervorbringen, welche bis an das Erhabene reicht.

Was das Rührende betrifft, so will ich nicht läugnen, daß ein plastisches Werk die Rührung darstellen könnte und daß dieses Gefühl in einer Statue anschaulich zu machen wäre. In der That hat Canova in dem trauernden Genius am Grabmale des Papst Clemens XIII. das Mögliche geleistet; jedoch ist mir aus der schönen Zeit alter Kunst kein Werk erinnerlich, in welchem Rührung dargestellt wäre. Denn Werke, welche rühren, unser Gemüth mit Leid erfüllen, sind rührende Bilder, aber keine Bilder der Rührung, keine solchen, in welchen dieses sanft schmerzliche Gefühl objectiv angeschaut würde. Die verwundete Amazone [37]) und die Gruppe, in welcher ein Bruder dargestellt ist, welcher

37) Diese Amazone ist eine der trefflichsten Statuen der capitolinischen Sammlung in Rom. Auch trägt dies Werk den Namen des Künstlers *CωCIKΛHς* und wird für eine vorzügliche Copie einer Amazone des Ktesilaus gehalten. Gestochen findet sich diese Statue in Sculture del Museo Capitolino disegnate ed inceise da Ferd. Mori.

sich der Umarmung seiner Gattin, die, ohne es zu wissen, auch seine Schwester ist, entwindet, sind Bildwerke, die uns rühren, aber keine Darstellungen des Schmerzes sind. Um die Rührung darzustellen, muß sich die Plastik weicher Formen bedienen, und was Anstrengung fordert, vermeiden, wie dieses Gefühl mehr auf einem Leiden und sich Hingeben, als im Handeln beruht, und milder, als kräftig ist.

Das Tragische ist eine angemessene Aufgabe für die Plastik. Wir haben schon bei der Vergleichung dieser Kunst mit der dramatischen Dichtkunst gezeigt, wie sich das Tragische in der Plastik darstellt und es am Laokoon entwickelt. Um es hier nicht an Zusammenhang und Vollständigkeit fehlen zu lassen, bemerke ich, daß zur plastischen Darstellung des Tragischen der Ausdruck eines physischen Schmerzes erfordert wird.

Da die Plastik unter allen Künsten, die im Raume schaffen, den höchsten Grad von Realität erreicht, so werden ihre Darstellungen auch den höchst möglichen Grad von Wahrheit und Voll-

kommenheit annehmen können, was wir sehr bald gewahr werden, wenn wir die Darstellungen der andern Künste prüfen.

In der Architektur stellt sich die Schönheit ebenfalls im Ebenmaaße von Größe dar. Dieses Ebenmaas wird aber nicht, wie bei der Plastik, allein von einer Idee bedingt, sondern auch nach geometrischen Regeln bestimmt. Da aber die Geometrie selbst auf der Vernunft beruht, so ist, was sie bestimmt, auch nothwendig vernunftgemäs und ihre Gebilde sind daher schön. Ob nicht noch in die Architekturwerke im engern Sinne bildnerische Ideen sich einmischen und darauf einwirken, ist eine Frage, welche die Baukünstler selbst beantworten mögen. Indeß, wenn dies auch der Fall ist, so werden diese bildnerische Ideen doch auf geometrische Maaße zurückgeführt und nicht in organisch lebendigen Bildungsformen sich entwickeln können.

Die Tempelsäulen haben, wie man bemerkt hat, in ihren geometrischen Proportionen, Uebereinstimmung mit den organischen Proportionen der

Tempelstatuen. Man könnte sagen, die Säule hätte den Wunsch, Aehnlichkeit mit der Gestalt des Gottes, dem der Tempel geweiht war, zu haben, die Säule enthalte das geometrische Schema des Götterbildes des Tempels, an dem sie steht und dessen Gebälke sie trägt; und so durchdringt auch die Werke der Architektur ein geistiges, ideales Leben.

Zur Erregung des Gefühls der Erhabenheit bedient sich die Architektur in ihren Darstellungen des Großen, solcher Massen, die man sogleich als groß anerkennt. Auch Anklänge des Rührenden und Tragischen ist sie fähig in ihre Formen aufzunehmen wie wir bei der Vergleichung der Architektur und Musik gefunden haben. Eine oft wiederholte architektonische Form hat etwas, das uns an den sanftbewegten Zustand des Gemüths bei der Rührung erinnert. So scheint ein langer Säulengang Rührung auszudrücken. Tragisches drückt sich in der Architektur durch schwere Massen aus, welche von schwachen Theilen getragen werden, denen sie fast zu unterliegen scheinen.

Allerdings rührt uns die Architektur und versetzt unser Gemüth in eine tragische Stimmung öfter, als sie selbst Rührung und tragische Würde darstellt, und wir sind dann geneigt, den Eindruck, den wir durch sie empfangen haben, auf die Architektur wieder überzutragen und in ihre Werke hinein zu dichten. Doch hat wirklich die vorgothische Baukunst durch die großen, schweren Halbcirkelbögen und die schwachen, oft sogar gewundenen Säulen einen tragischen Charakter. Da in der Kunst nichts bewußtlos scheint, so dünkt uns hier ein Leidendes zu seyn und ein Kampf stattzufinden, in welchem das Edle unterliegen muß.

Wir haben es nun mit immer geistigern und zärtern Stoffen zu thun, deren sich die folgenden Künste zu ihren Darstellungen bedienen müssen, so daß es auch immer schwieriger wird, sich in Worten deutlich zu machen. Dies ist zunächst der Fall, wenn Du mich fragst, wie Schönheit, Erhabenheit, die Rührung und das Tragische sich in der Malerei darstellen? Als Kunst, die im Raume darstellt, gilt für die Malerei das, was in diesen Beziehun-

gen über plastische Darstellung gesagt worden ist. Doch erscheinen die Formen in der Malerei durch das Licht und als Lichterscheinungen, welche wir auch Farben nennen. Wenn wir also die bildenden Künste in Plastik und Malerei theilen und besonders fragen, wie in Letzterer Schönheit, Erhabenheit, Rührung und das Tragische sich darstellen, so ist die Frage die: wie sich dies durch Licht oder Farbe darstellen läßt?

Wie stellt sich Schönheit in der Malerei dar? Als Ebenmaas der Farben, würde ich antworten müssen, wenn diese Antwort nicht zu ungewöhnlich und sprachwidrig klänge. Du fühlst, daß wir uns immer mehr der Gemüthswelt nähern, da wir für Gegenstände des Gesichtsinns musikalische Ausdrücke entlehnen müssen; denn Ebenmaas der Farben, was so sonderbar klingen mag, ist Farbenharmonie. Es giebt Farben, welche sich wechselseitig fordern, so daß, wenn wir die eine sahen, das Auge sich sehnt, die andre zu erblicken, ja sie auf farbloser Fläche zu erkennen glaubt, wenn es lange auf eine andere Farbe hingeblickt hat, welche die nicht vorhande-

ne fordert [38]). Wahre Farbenharmonie ist da eingetreten, wo alle Farben, ihrer Verschiedenheit un-

---

38) S. Göthes Farbenlehre §. 60., wo die sich fordernden Farben mit großer Bestimmtheit angegeben sind und auch die gemischten sich fordernden Farben aus den drei Hauptfarben deutlich erklärt werden. Göthe hat so wahr und richtig beobachtet, weil er vorher von keiner Theorie eingenommen, ganz vorurtheilsfrei und mit kräftig offenen Sinnen zum Wahrnehmen schritt.

Die Maler, besonders diejenigen, welche sich in der Dresdner Akademie gebildet haben und denen ein graues, schmuziges Colorit immer anhängt, sollten auf diese Beobachtungen wol Acht haben, damit ihre Bilder auch von dieser Seite an Lebendigkeit gewännen und nach Schönheit strebten. Einzelne energische Farben machen eine das Auge beleidigende, bunte Wirkung, dahingegen lauter energische Farben wieder in Harmonie zusammentreten und ohne daß eine hervorsticht, Auge und Gemüth erfreuen. Daher erscheinen die altniederländischen Gemälde nicht bunt, sondern heiter, kräftig und wohlgefällig. Diese Wirkungen brachten aber die alten Maler nicht blos durch reine und energische Hauptfarben hervor, was ganz unzureichend seyn würde; sondern sie nahmen bei der Farbenzusammenstellung darauf Rücksicht, welche Farben einander gegenseitig heben, und vermieden sorg-

geachtet, einen von Wohlgefallen begleiteten Farbeneindruck hervorbringen. Einheit in der Mannichfaltigkeit haben einige Aesthetiker ja ohnehin für Schönheit erklärt, und nach dieser Erklärung stellte sich in der Harmonie der mannichfaltigen Farben nothwendig Schönheit dar. Aber auch nach unserer Definition der Schönheit muß sie sich durch

---

fältig die einander feindlichen Farben. Daher findet man denn auch bei den alten Malern so oft, daß sie Figuren in blau und orange und in rothe und grüne Gewänder kleideten. In alten italienischen Landschaften, auf historischen Bildern sieht man oft einen abendlichen, ernst blauen Himmel, an dessen Horizont sich goldgelbe Sonnenstreifen hinziehn, was immer eine kräftige und große Wirkung hervorbringt. Als später irrige Malerprincipe die Farbenvertheilungen bestimmten, und man entweder eine blos mattherzige Rührung, oder ein Staunen einflößen wollte, brachte man Farben zusammen, welche sich gegenseitig aufheben, oder wenigstens nicht sich gegenseitig unterstützen, wie z. B. blau und roth, grün und gelb, oder, war es um Effect zu thun, so jagte man den Augen eine Art Schrecken durch Contraste von Hell und Dunkel ein, wozu der lichte Ocher, Asphalt und Umbra dienten.

Farbenharmonie darstellen; denn jede Harmonie, oder jedes Ebenmaas beruht auf Vernunftgemäßheit, wie die Einheit einer Mannichfaltigkeit selbst auf ihr.

Die Maler haben dies wohl gefühlt, aber oft verfehlt. Als die Künste zu sinken anfingen, schon gegen das Ende des 16. Jahrhunderts, suchten die Maler die Einheit der Farben in Einfärbigkeit, weil sie frische, kräftige, volle Farben nicht mehr zusammenzustimmen im Stande waren, verloren sich zuletzt gar in einem grälichen Grau des Colorits und bedienten sich des Schmuzes statt der Farbe [39]).

---

39) Es wäre zu wünschen, daß ein sinn- und geistoller Kenner der Malerei die Geschichte dieser Kunst einmal rein auf ihr eigenthümliches Gebiet, das der Farbe, beschränkend aufstellte. Man würde diese Geschichte als eine solche, in welcher sich der Menschengeist in Lichtgestalt verkündet, betrachten können.

Es müßte dabei auf die Fortschritte der Wachs-, Eier- und Oelfarbenmalerei Rücksicht genommen, jedoch immer gezeigt werden, wie der Kunstsinn neue technische Mittel suchte, wenn eine neue geistige Forderung eintrat, da immer bisher umgekehrt und gewiß ir-

Unter allen Malern ist es wol Johann van Eyck, welcher die kräftigsten Farben, Farben, die man energisch nennen kann, weil sie an sich eine kräftige Wirkung hervorbringen, in Harmonie zu setzen vermochte. Des bewundrungswürdigen Coreggio Verdienst bestand hauptsächlich darin, weniger energische Farben so gegeneinander zu stellen, daß sie sich wechselseitig hoben, ohne die Harmonie zu verlieren.

Auch Raffael hat hierin Erstaunliches geleistet, wie seine Himmelfahrt der Maria bewies.

Das Gefühl der Erhabenheit kann die Malerei als bildende Kunst auf dieselbe Weise, wie die Plastik, hervorrufen, ja noch größere Wirkungen hervorbringen, da die Malerei über die Schranken der Möglichkeit hinaus und den Zauber kunstreicher Täuschung zu Hülfe rufen kann.

Als Malerei, im engern Sinne des Worts, würde ihr das Erhabene unerreichbar seyn; denn

---

rig, die Erfindungen als Ursachen der wechselnden Kunstcharaktere betrachtet worden sind.

blos durch Farben läßt sich das Gemüth bis zu dieser Höhe nicht erheben. Wol aber können Farben die Wirkung der Zeichnung, durch welche die Malerei in die Reihe der bildenden Künste tritt, sehr unterstützen.

Erhabene Gegenstände erfordern in der Malerei kräftige Farben, welche zwar nicht disharmoniren, aber große Gegensätze bilden müssen. Es kommt hier mehr auf die Vertheilung der Localfarben, als auf sanften Schmelz der Tinten an.

Ohnstreitig ist das erhabenste Werk, welches die Malerei hervorbrachte, das jüngste Gericht von Michel Angelo. Die ersten beiden Potenzen des Erhabenen sind in dieser Darstellung so gewaltig, daß ihnen fast das Gemüth in Staunen und Furcht unterliegt und sich nur durch große Kraft über den empfangenen Eindruck erheben kann.

Daher kommt es denn auch, daß dieses Wunderwerk so oft einen entgegengesetzten Eindruck und weit öfter Furcht und daraus hervorgehendes Misfallen erregt hat, weil es der matten Seelen so

viele giebt, die sich von diesem Bilde nur erschreckt und gedemüthigt fühlen.

Die Sibyllen und Propheten, so wie die Deckenbilder in der Sixtinischen Capelle sind sämmtlich großartig, sie erscheinen als Größen, denen keine andere entgegengesetzt ist. In diesen Bildern, welche besser erhalten sind, als das jüngste Gericht, kann man Michel Angelo's Colorit genauer erkennen, welches so oft getadelt und von ihm selbst verkannt worden ist. Für das Großartige und Erhabene in der Malerei kann es als musterhaft betrachtet werden und belehren, daß es bei solchen Gegenständen auf Kraft und Einfachheit in der Färbung ankommt.

Weit eher vermag der Maler durch Farben, abgesehen von Gegenstand und Zeichnung, Rührung auszudrücken. Ein getrübtes Licht und eine dunkle Färbung lassen uns die Natur in Trauer erscheinen und die sich dem Herzen einschmeichelnde Wehmuth läßt uns Alles in diesem Colorit erblicken. Einige nordische Künstler haben diesen Trauerton der Natur sehr gefühlvoll getroffen und in ihren

Bildern wieder gegeben. Besonders J. Ruysdael, van Everdingen und Waynands zeigen sich als große Meister im elegischen Colorit. Unter den Neuern hat sich in dieser Hinsicht der Landschafter Friedrich sehr ausgezeichnet. Die Werke dieser Künstler sind in Italien selten und würden hier auch kein Glück machen, weil hier in reicher Fülle die ungetrübte Schönheit in Farben und Formen sich offenbart.

Hinsichtlich des Tragischen in der Malerei haben wir schon früher gezeigt, wie sie als bildende Kunst das Höchste erreichen kann und als Beweis Raffaels Grablegung angeführt. Von der Malerei im engern Sinne fordert die Darstellung des Tragischen Abdämpfung des Lichts und der Farben, und auch hierin kann dieses raffaelische Gemälde als Muster dienen.

Da nun die Malerei durch Zeichnung und Färbung darstellt, so ist von dem Maler durchaus Einheit im Charakter der beiden Theile seiner Darstellungen zu fordern und nichts ist widerwärtiger, als einen heitern Gegenstand, der vielleicht auch gut

gezeichnet ist, mit schmutzigen oder traurigen Farben gemalt zu sehen; wie es umgekehrt störend seyn würde, einen ernsten malerischen Gegenstand in bunten Farben angethan zu erblicken.

Beziehn wir nun diese Fragen auf die Musik, so werden wir erfahren, daß auch hier die Schönheit als ein Vernunftgemäßes im Ebenmaaße sich darstellt und zwar nicht blos dem des Taktes, der Ebenmaas der Zeit ist, sondern auch dem Ebenmaaße der Töne, welches wir Harmonie der Töne nennen. Die rein harmonischen Accordentwicklungen erregen in der Seele ein Wohlgefallen, wie das Ebenmaas der Theile in den Künsten, welche den Raum mit Gestalten erfüllen. Dieses Wohlgefallen ist nothwendig von einer Freudigkeit begleitet, wie aus der Idee der Schönheit hervorgeht; und die diatonischen Gänge eignen sich daher zu Darstellung einer reinen, schönen Freudigkeit, welche das Gemüth nicht allein in sich fühlen, sondern in ihnen wahrnehmen wird. Da das Erhabene auf einer Erhebung des Gemüths beruht, so vermag die Musik vor allen andern Künsten diese Aufgabe am reinsten zu lö-

sen. Fülle und Kraft der Accorde und ein eingreifender Rhythmus haben nicht allein eine eigenthümliche Kraft, sondern erheben das Gefühl über die Wahrnehmung, die in Tönen auf das Gemüth einströmt. Die Rührung hat keinen innigern Ausdruck als den weicher Töne und des sanftern Pulsschlags des gemäßigten Tacts, und in solchen Klängen und metrischen Schwingungen weint, Schmerz lindernd, das Gemüth sich aus. Consonanz und Dissonanz wechseln mild und fließen in einander über, wie in dem Bangen der Sehnsucht, dem Leid der Liebe und der Erinnerung an eine glückliche Vergangenheit, Sorge und Hoffnung, Wehmuth und Wohlgefallen, Freude und Klage sich wunderbar mischen und das Gemüth bewegen. Aber die Trauer um das Hohe, um die Todten, die wir ehren, und die ganze Größe des tragischen Schmerzes erkennt das Gemüth im schweren Schritt des Adagio, in dem durch Dissonanzen zurückgehaltenen Accord, der sich von jenem gewaltsam losringt, wie der Athemzug aus der beklommnen Brust. Mag auch der Einklang durch Septimenaccorde verzögert werden und das Gemüth in Dis-

sonanzen wühlen, so dringt jener doch hindurch und selbst in jedem Septimenaccorde ist eine Terz und eine Quinte, ein reiner Dreiklang, wie Schönheit auch das Tragische durchdringt. Meisterwerke im tragischen Charakter sind das **Requiem** von Mozart, der Trauermarsch von Beethoven und das Terzett im Fidelio, welches mit den Worten anfängt: „Immer, immer zu begraben ꝛc.“

Ich muß hier noch der Lamentationen des Gregorio Allegri erwähnen, welche die tiefste Schwermuth aussprechen und zugleich das Gemüth in tragische Stimmung versetzen. Schon das ist hinreichend, um eine Reise nach Rom zu unternehmen, weil nur hier diese hohe Trauermusik gehört werden kann. Wenn Du bald mit Deinen Freunden die Reise antrittst, so kommst Du, ohne zu sehr eilen zu müssen, noch zur rechten Zeit hier an.

Schon aus der Vergleichung der Künste mit einander, noch mehr aber aus vorliegender Prüfung, wie jede Kunst das Schöne darstellt, geht hervor, daß ein Schönheitsgrundsatz für alle gilt und es nur Eine Schönheit giebt. Ferner,

daß die Schönheit in der Darstellung gegenwärtig seyn, nicht blos durch das Kunstwerk im Gemüthe zur Anschauung gebracht werden muß. Drittens kommt es hierdurch zur Gewisheit, daß die Darstellung mit der Anschauung, mit der Idee ganz Eins seyn muß, weil sonst die Idee nicht in der Darstellung gegenwärtig, und wenn sie dies nicht wäre, von der Darstellung nicht dargestellt würde, folglich es auch keine Darstellung gäbe.

Einer unser größten und gemüthvollsten Schriftsteller, welcher oft als Dichter philosophirte und als Philosoph dichtete, hat die Meinung unterm Volke ausgestreut, als hätte jede Kunst eine eigne Schönheit, was, nach obigen Sätzen und unsern Untersuchungen, sich als ganz unstatthaft zeigt. An diesen Irrthum haben sich nun falsche Folgerungen angereiht, wie z. B., daß die Schönheit von der Darstellung abhängig sei, was doch, wie wir gesehen haben, gerade umgekehrt der Fall ist; denn die Idee wird nicht durch die Darstellung, sondern diese durch jene bestimmt, oder bedingt. Noch Andere haben

die Darstellung von der künstlerischen Behandlung abhängig gemacht, da diese sich doch nach jener richten muß. Insofern hangt allerdings das Gelingen, aber nicht die Darstellung an sich, von der Behandlung ab und ein ungeschickter Künstler wird etwas gar nicht, oder mangelhaft darstellen. Jedoch kommt dies nicht in Betrachtung; denn von einem ungeschickten Künstler kann gar nicht die Rede seyn, weil ein solcher diese Namen nicht verdient, so wenig wie ein verfehltes Werk eine Darstellung, oder ein Kunstwerk genannt werden kann.

Zwei und zwanzigster Brief.

Sie haben das Carneval also in Berlin und nicht in Rom zugebracht, was mir denn doch leid thut, obwol Sie hier keine Schauspiele und keine Ballete würden gesehen und keine so vorzüglichen Opern gehört haben, als in der Residenz Ihres Königs.

Dagegen ist es doch ein Schauspiel ohne Gleichen, die Straßen einer Stadt in einen Redoutensaal verwandelt zu erblicken. Die mit Teppichen geschmückten Fenster und Balkone bilden die Logen und das Pflaster das Parquet.

Hier versammeln sich Tausende von masquirten Menschen. Denken Sie sich diese nun als feurige, phantasiereiche und ausgelassen fröhliche Südländer, so giebt es gewiß nirgends ein Schauspiel gleicher Art und niemals hört man, daß ein Unglück, daß eine rohe Beleidigung vorgefallen wä-

re, was für den so oft verkannten Charakter der Italiener ein rühmliches Zeugniß giebt. Doch lassen Sie sich dies von Göthe, oder Demuth schildern, welche es unübertrefflich gethan haben.

Kehren wir zu dem Schauspiel, der Oper und dem Ballet zurück, worüber Sie meine Meinung verlangen!

Obwol Schauspiel, Oper und Ballet wahre Kunstgenüsse gewähren, so sind sie doch keine eigene Classen von Künsten, sondern Dienerinnen der Künste, oder aus Künsten gemischte Unterhaltungen.

Schon Aegyptier und Griechen haben versucht, mehrere Künste mit einander in Verbindung zu bringen, wie z. B. Baukunst und Malerei [40]) und Plastik. Auch Gesang, Musik und Tanz wurden mit einander vereinigt. Theils geschah dies zu einer Zeit, als die einzelnen Künste noch nicht sich zu einer solchen Energie erhoben hatten, daß jede

40) Siehe O. M. Baron von Stackelberg, der Apollotempel zu Bassä in Arcadien und die daselbst ausgegrabenen Bildwerke S. 33.

selbständig ein deutliches und wahres Bild hätte geben können, und wurde später beibehalten, weil die Gewohnheit diesen Gebrauch geheiligt hatte; anderntheils geschah es auch auf andere Weise, indem wol mehrere Künste zu einer Zeit, auf einer Bühne und zu einem Zwecke ausgeübt wurden, wie Tanz, Musik und Gesang; allein es unterstützte jede auf ihre Weise das Schauspiel, ohne daß die eine in die Gebiete der andern eingriff, denn alle waren einem Kunstzwecke untergeordnet. Der Tanz war ein gemessenes Gehen, der Gesang ein tönendes Sprechen, das Sprechen nahte sich nur durch Rhythmus der Musik.

Was das Schauspiel betrifft, so ist dies nur eine Realisirung dessen, was der dramatische Dichter sich gedacht hat. Denn er dachte sich sein Kunstwerk gleich als ein sicht- und hörbares Ganze.

Der Schauspieler verdient nur alsdann unsern Beifall, wenn er sich persönlich ganz auf und dem Dichter hingiebt, nur das darzustellen sucht, was jener sich gedacht hat, und so zum Instrument des Dichters wird. Die Schauspielergesellschaften sind gleich-

sam die Saiten, auf welchen der Dichter spielt, und jede Saite soll rein den Ton geben, der von ihr verlangt wird. Die Schauspielkunst ist also eine der dramatischen Dichtkunst dienende, aber keine selbständige Kunst. Daher sollte auch jedem Theater ein wahrer Dichter vorstehn, und diesem völlig freie Gewalt gegeben seyn. Die Schauspieler sollten ihm gehorchen, wie die Musiker ihrem Capellmeister, wie dies sonst beim Theater in Weimar der Fall und dieses durch eine solche Einrichtung das vollkommenste war, was es jemals gegeben hat.

Die Schauspieler und das Publicum würden dadurch nur gewinnen und jeder Einzelne wahren Beifall verdienen. Wo ein wahrer Dichter an der Spitze eines Theaters steht, ohne daß ihm die Schauspieler zu folgen gezwungen sind und jedes Mitglied seine Rolle spielt, wie es ihm gefällt, oder wie er persönlich als Herr **N. N.** oder Frau **X. X.** zu gefallen glaubt, so befindet sich der Dichter in der Lage eines Musikers, der auf einem ungestimmten Instrumente spielen soll, und dem Publikum wird zugemuthet, etwas Unharmonisches, also Unschönes, für ein Kunstwerk anzunehmen.

Die Oper ist noch weniger als eine Kunst oder ein Kunstwerk zu betrachten, sondern ein seltsames Gemisch von Schauspiel und Musik. Auf die Würde eines Schauspieles kann sie gar keinen Anspruch machen; denn man kann eine Oper recht füglich als Musik hören, ohne sie als Schauspiel aufgeführt zu sehen, und eine Oper, welche nicht als Musik gefällt, sondern durch den theatralischen Prunk gewinnt und andere Sinne zu Hülfe nehmen muß, wird als Musik verdächtig. In großer Verlegenheit befindet sich der Sänger als Schauspieler; denn er ist als letzterer genöthigt, der Musik nachzugeben. Wenn die Musik ein Gefühl durchführt und lyrisch entwickelt, so muß der schauspielende Sänger seine Gesticulation in die Länge ziehn und sie, wie der Tänzer, nach dem Tacte der Musik einrichten. Alles dies bringt eine Verwirrung der Künste und ihrer Forderungen hervor, daß die Oper bei der theatralischen Aufführung keinen reinen Kunstgenuß gewähren und sie auch nicht für eine Kunst gelten kann. Es hat allerdings große dichterische Musiker gegeben, welche in Tönen Charaktere darzustellen, Zustände des Gemüths zum

klaren Bewußtseyn zu bringen, aus Gefühlen andere zu entwickeln und so durch Situationen bis zu einem aus dem vorhergegangenen Zustande hervorgehenden Ausgangspunct zu führen vermochten, so, daß ihre Werke Dramen gleichen, wie z. B. Mozarts und M. v. Webers Opern; allein da die Musik ihrer Natur nach keine Handlung, sondern einen Charakter, oder ein Gefühl, aus dem eine Handlung hervorgeht, darstellen kann, so muß die Oper immer vom Drama die Handlung borgen und keins von beiden, weder die Oper, als Musik, noch das Drama an sich, ist alsdann etwas Selbständiges.

Noch schlimmer ist es mit dem Ballet, welches eine musikalische Plastik seyn soll, in der That aber nicht ist. Das Wesen dieser beiden Künste zu verschmelzen, ist ein vergeblicher Versuch, wenigstens müßte er ganz anders angestellt und gelöst werden. Die Musik stellt in mehrern auf einander folgenden Momenten dar und die Plastik immer nur einen und in einem. Es läßt sich also keine Vereinigung bei der Kunst denken, eher noch, daß beide

parallel, aber jede für sich, ihren Weg geführt würden. Etwas dem Aehnliches ist die von Musik begleitete Pantomime. Es ist das ein Schauspiel ohne Worte, es sind einzelne Bilder, welche einen cyklischen Zusammenhang haben; die Musik soll die Sprache vertreten und die einzelnen Momente, welche durch Bilder dargestellt werden, unter einander verbinden. Aber auch dies bleibt immer ein Stückwerk und kann keinen vollständigen Kunstgenuß, weder als Bildwerk, noch als Musik gewähren.

Mehr noch ein Ganzes ist Musik und Tanz, der nichts darstellen soll, sondern blos eine rhythmische Bewegung der Glieder ist, wo was er ausdrückt, keinen Anspruch auf eine Kunstdarstellung macht, sondern bloß Aeußerung von Glück, Freude und Liebe ist. Darum ist aber auch der Tanz keine Kunst, sondern eine Geschicklichkeit, durch welche die Wirklichkeit Anmuth erhält. Leider überschreiten manche Tänze diese Linie der Anmuth, gränzen an eine wilde und zügellose Umarmung und sind dann die platte Wirklichkeit.

Daß diese Vergnügungen alle der Kunst und dem Kunsturtheile nichts angehn, wie das Vergnü-

gen überhaupt keine ästhetische Freude ist, bedarf keiner weitern Ausführung. Wir wollen das Vergnügen, wo es sich darbietet, nicht zurückweisen, nur aus dem Gebiete der Kunst verweisen, übrigens jedem sein Recht widerfahren lassen.

Erfreuen Sie sich also, lieber Graf, immerhin Ihres Lebens mit voller Kraft und Empfänglichkeit der Jugend, und erfreuen Sie mich durch die Fortdauer Ihrer Freundschaft u. s. w.

Drei und zwanzigster Brief.

Sie richten eine ernste Frage an mich, mein theurer Graf Wilhelm: Welchen Zweck hat die Kunst? — Wenn ich nun fragte: welchen Zweck hat die Welt? — was würden Sie antworten? Dasselbe, was ich als Antwort in Betreff der Kunst gebe: Sie ist sich selbst letzter und einziger Zweck — denn sie ist ja auch eine Welt, deren Daseyn ganz im Geiste ruht. Was ist denn die Kunst anders als ein Denken in anschaulicher Form? — Das Daseyn des Geistes beruht auf seiner Thätigkeit; er wäre nicht, wenn er nicht thätig wäre, wenn er nicht dächte. Dies gilt also auch von der Kunst; sie wäre nicht, wenn sie nicht das Denken darstellte und jeder andere Gebrauch, den man von ihr machen mag, liegt außer ihr. So denkt man ja auch, um sich Kenntnisse klar zu machen, um das, was man weiß, zu begründen, um Andere zu überzeugen und zu belehren. Das Alles sind aber nur Anwen-

dungen der Seelenkräfte zu Zwecken, welche dem Denken eine Richtung nach außen geben und es aus seinem Mittelpunct aus sich selbst hinauswenden.

Wir fühlen eine Nothwendigkeit, daß etwas sei, und fragen daher nicht: warum ist eine Welt da? Sie mußte da seyn und ihr Daseyn genügt uns. Setzen wir eine Ursache, so müssen wir eine Wirkung setzen und eine Wirkung setzt eine Ursache, und gegenseitig ist jedes von dem andern Zweck und Mittel zugleich. So ist es mit der Kunst auch. Sie hat einen ganz identischen Zweck mit ihrem Daseyn. Der Mensch muß denken und in einer Form seine Gedanken anschaun und so werden selbst die abstractesten Anschauungen in der Sprache, ja das höchste Philosophem selbst wird ein Kunstgebilde.

Versetzen Sie den Bildner auf eine wüste, einsame Insel; er wird, wenn seine physische Existenz sonst nur gesichert ist, die Bilder seiner Seele in den Meeressand zeichnen, wo Wind und Wellen sie verlöschen. Der Sänger und Dichter ergießt sich in tiefer Einsamkeit in Liedern, wo kein mitfühlend

Wesen ihn vernimmt; gerade wie die Natur blüht und lebt, weil sie muß, in einsamen Gebirgen würzige Kräuter ihren Duft verwehn und Blumen ungepflückt in dem Felsgrund hinabsinken, aus dem sie emporgewachsen sind, zu eigner Lust und frohem Daseyn. Die Kunst hat außer sich keinen Zweck und kann nicht als Mittel zur Befriedigung eines Bedürfnisses führen; sie ist vielmehr eine nothwendige Forderung des Menschengeistes. Ich wiederhole es also hier, daß man die Wirkungen der Kunst auf das Gemüth weder Vergnügen, noch Lust nennen sollte, weil sie nicht einem Zwecke Genüge leisten, noch einen Reiz zum Genusse hervorbringen soll. Ihre Wirkung ist Freudigkeit, weil sie sich Selbstzweck und nicht Befriedigung, sondern Erfüllung einer, auf die Erscheinungswelt gerichteten, Autonomie ist [41]). Der Egoismus und die Eitel-

41) Kant giebt dies allerdings nicht zu und sagt, daß die Urtheilskraft nicht der Natur Gesetze der Ordnung gäbe, sondern sich selbst, zur Betrachtung und Eintheilung der Natur. C. d. Uthlkft., Einleitung Seite XXIX. V. Das Princip der formalen Zweckmäßigkeit der Natur ist

keit der Menschen ist auf den Einfall gekommen, daß ein Ding immer dem andern zu etwas nützen müsse, damit zuletzt ihm Alles diene.

In dieser Abgeschlossenheit der Kunst liegt gerade ihre hohe Vollendung, daß sie nur sich selbst Zweck und eine Nothwendigkeit des künstlerischen Gemüths ist.

---

ein transcendentales Princip der Urtheilskraft. Ebendaselbst Seite XXXVII.

Vier und zwanzigster Brief.

Sie haben sich durch meine Antwort, mein theurer Graf, nicht zufrieden stellen lassen und wollen wissen, ob die Kunst denn nicht, außer dem, daß sie sich selbst Zweck ist, noch zu besondern praktischen Zwecken sich anwenden lasse.

Ich habe auch nicht behauptet, daß man die Kunst nicht zu außer ihr selbst liegenden Zwecken anwenden könne noch dürfe, und weder ihre Anwendbarkeit noch Nützlichkeit geleugnet, sondern blos gesagt, daß sie sich selbst und uns befriedigen müsse, ohne andere Zwecke, oder die Erwartung eines Nutzens damit zu verbinden. Nur wird der Künstler, welcher an die Bezahlung zunächst denkt und der, welcher nichts schafft, wenn er nicht weiß, daß sein Werk einen Abnehmer findet, seine Kunst wie ein Handwerk betrachten und betreiben, aber nicht als eine selbstständige Kunst, und so der Kunstliebhaber,

der Meisterwerke sammlet, blos zu dem Zweck, um seine Zimmer prächtig auszuschmücken und damit zu glänzen, die Kunst nicht als solche, sondern als ein Mittel, seine Eitelkeit zu befriedigen, lieben. Von dem Misbrauche der Kunst, welchen gemeinsinnliche Menschen zur Erregung ihrer stumpfen Gelüste, oder unedlen Absichten mit ihr treiben, will ich weiter nicht sprechen; denn dann hört alle Kunst auf zu seyn, was sie ist. Meine Behauptung wollte nur das sagen: daß wir das Schöne, wie das Gute, nicht wegen der guten Folgen, sondern um seiner selbst willen lieben sollen.

Die Kunst ist zu sehr erlaubten und selbst edeln Zwecken anzuwenden, und zu diesen mag man sich ihrer als Mittel bedienen.

Wie der weise Staatsmann sie zum Wohl und zur Sicherheit des Staats anwenden kann und soll, ist anderwärts schon weiter ausgeführt worden und Ihr Vaterland giebt ein rühmliches Beispiel hiervon.

Heinrich von Wessenberg hat ein schätzbares Werk geschrieben, welches den Titel führt:

Die christlichen Bilder, ein Beförderungsmittel des christlichen Sinnes. Der Verfasser hat hier nicht die Kunst auf ihrem eignen Standpunkt betrachtet, sondern als Religionslehrer und Seelensorger und ihre Anwendbarkeit für religiose Zwecke, so wie ihre Unzulässigkeit unter andern Bedingungen, angezeigt.

Vielleicht hat der Verfasser den Standpunct zu beschränkt genommen und ihr aus der Anwendung zu religiösen Zwecken zu ausschließend Verhaltungsmaasregeln auferlegt, welche auch aus ihrem eignen Wesen hätten entwickelt werden können; denn, wenn die Kunst eine religiose Idee, oder ein religioses Gefühl darstellt, so wird von selbst, ohne besondere Vorschrift, schon dieses Kunstwerk nichts der Religion Widerstrebendes in sich aufgenommen haben und aufnehmen können, weil es sonst keine religiose Idee darstellen würde. Die Kunst im Dienste der Religion ist dann Priesterin, nicht mehr reine Kunst, aber auf eine würdige Weise angewendet.

Wie man von der Natur auch eine theosophische Ansicht nehmen kann, so kann man auch eine theosophische Anwendung von der Kunst machen.

Ein Choral und ein Heiligenbild versinnlichen religiose Gefühle und Ideen und kehren als solche in des Menschen Inneres zurück, von welchem sie ausgegangen sind. Da nun Kunst an sich Vergegenwärtigung und Verwirklichung im Geiste ausgeborner Anschauungen ist und die Religion eine Offenbarung, eine Allgegenwart des Göttlichen in Raum und Zeit verlangt, so liegen beider Zwecke sehr nahe und beide reichen einander die Hand.

Ferner hat dadurch die Kunst für die Religion einen bedeutenden Nutzen, daß durch jene, was dunkel und nur halb erkannt im Gemüthe lag, völlig zum Bewußtseyn gebracht wird, indem die Kunst das dem Gemüthe von außen anschaulich zuführt, was die Reflexion nur von einer, nur von der intellectuellen Seite zeigt.

Auch darf der Gewinn, den die Kunst der Religiosität gewährt, nicht unberücksichtigt bleiben, daß der Kunst sinnliche Mittel zu Gebote stehen, welche das Gemüth der Religion zuwenden, da es gerade die Sinne und ihre Reize sind, welche mächtig uns zerstreuen, wenn wir unser Gefühl auf das Heilige,

unsere Gedanken zu dem Höchsten hinwenden möchten. Wer ist nicht bei einer religiosen bildlichen Darstellung, oder einer Kirchenmusik genöthigt, an Ueberirdisches zu denken, es müßte denn ein sehr zerstreuter, oder gefühlloser, für Eindrücke der Kunst überhaupt unempfänglicher Mensch seyn.

In dieser Rücksicht wird man es nicht tadelnswerth finden, wenn Katholiken ihr Gebet zu Gott richten und dabei religiose Bilder ins Auge fassen. Warum soll man denn Ideen blos in Worte einkleiden und nicht auch in Formen und Tönen anschauen? —

Es stand von jeher Religion und Kunst in engem Bunde; denn Denken und Fühlen und Gedanken und Gefühl in irgend einer Form anschauen, ist dem Menschen unerläßlich und es ist gar nicht zu berechnen, wie sehr Religion und Kunst sich gegenseitig entwickelt haben.

Sie sehen, daß also die Kunst zu edlen Zwecken nicht allein anwendbar ist, sondern sogar die Hand bietet.

Aber nicht allein zu religiosen Zwecken zeigt die Kunst sich dienstfertig; auch den häuslichen, bürgerlichen, den menschlichen Verhältnissen überhaupt ist sie hülfreich.

Es ist gar nicht gleichgültig, wie das beschaffen ist, womit wir uns umgeben und was wir die meiste Zeit unsers Lebens vor Augen haben.

Ich will noch gar nicht sagen, wer in roher, sondern nur wer in ungebildeter Gesellschaft lebt, wird allmälig die Bildung seines Verstandes und Gemüthes vernachlässigen und wenigstens nicht weiter kommen; dahingegen der, welcher mit geistreichen und liebenswürdigen Menschen umgeht, von selbst seinen Verstand bilden, seine Sitten veredeln und sein Gemüth bereichern wird. Da aber nicht allein der Kreis von Menschen, in welchem wir leben, sondern auch das Leblose einen Einfluß auf uns ausübt, weil Alles Eindruck auf uns macht, und so Gewöhnung und Verwöhnung nach und nach entsteht, so ist es nicht gleichgültig, ob unsere Wohnzimmer unfreundlich, das Meublement häßlich, der Hausstand garstig und die Pferde schlecht sind,

oder ob alles dies mit Sinn für Schönheit gewählt und geordnet ist. Wer hierauf nicht achtet, wird sehr bald auch gegen andere Dinge und in wichtigen Fällen sich vernachlässigen. Ich kenne allerdings Leute von einem zarten Sinn für das Schöne und Schickliche, welche dennoch durch beschränkte äußre Verhältnisse gezwungen sind, mit Manchem zufrieden zu seyn und die sich endlich an das gewöhnten, was ihrem veredelten Sinne nicht zusagte. Sie werden mir z. B. selbst einige meiner Domestiken anführen, welches weder schöne, noch eben gewandte Leute sind und welche ich doch in meinem Dienst behalte. Bedenken Sie aber, daß es Leute sind, welche im Dienst meines Vaters alt und in dem meinen stumpf wurden, und daß man nicht auf Kosten der Humanität den guten Geschmack, oder Schönheitssinn befriedigen muß; denn wenn ich diese Leute verabschiedete, oder auch pensionirte, würde ich grausam seyn und sie tief kränken. Aber in allen Fällen, wo keine andern Rücksichten uns bestimmen, muß unsere Wahl Schönheitsinn leiten. Wir nennen die, welche sich von diesem veredelten Sinne leiten lassen, sinnige

Menschen und verbinden damit eine gute Bedeutung. Jene Sinnigen, welche ihre Verhältnisse auf ein Dachstübchen, einigen ererbten Hausrath und einen alten Lohnbedienten beschränkten, werden Bett, Stuhl, Tisch und Schrank doch so zu stellen wissen, daß jedes sich wenigstens am rechten Orte in dem beschränkten Raume befindet, und so durch Ordnung und Reinlichkeitsinn dem, was sie besitzen, ein leidliches Ansehn geben.

In wie viel großen Häusern habe ich dagegen die prächtigsten Dinge unter einander geworfen und auf eine contrastirende Art zusammengestellt gesehen, so daß, der Kostbarkeit und des Reichthums der Meublen ungeachtet, sich nicht der mindeste Schönheitsinn zeigte, den der Herr des Hauses auch nicht besaß.

Erinnern Sie sich, daß wir darüber einverstanden sind, daß die Vernunftgemäsheit die Grundlage der Schönheit ist; und die Vernunft fordert nicht, daß etwas kostbar, oder prächtig, aber schön sei.

Die Vernunft muß Alles bestimmen: sie ist nicht blos Minister der Herrscher, sondern auch eine

gute Hausfrau und daher, mein theurer Graf, muß sie sich auch um das Hauswesen und den Hausrath bekümmern.

Von Dingen, welche nicht rein ästhetische Gegenstände, welche nicht um ihrer selbst willen da sind, sondern deren Daseyn einen Zweck hat, der durch sie erfüllt werden soll, verlangt die Vernunft Zweckmäßigkeit. Dieser Dinge Daseyn wird also nach etwas außer ihrem Daseyn bestimmt, nach etwas, worauf sie als Mittel bezogen werden. Die Vernunft bestimmt ihr Daseyn indirect nach den Zwecken, die durch sie erfüllt werden sollen, reflectirt zunächst auf die Zwecke, deren Erfüllung von diesen Dingen gefordert werden. Inwiefern sie aber so sind, daß sie diese Zwecke erfüllen, sind sie vernunftgemäß und in dieser Rücksicht ist das Zweckmäßige indirect als schön zu betrachten, weil das Zweckmäßige allerdings auch vernunftgemäß seyn muß, das Ding aber, was zweckmäßig ist, nicht blos da ist, weil es vernunftgemäß ist, sondern weil es einem Zwecke dient, den der Verstand nach dem Bedürfnisse bestimmt, welchem dadurch genügt wer-

den soll. In weiterm Sinne wird daher das Zweckmäßige schön genannt, obwol wir Schönheit und Zweckmäßigkeit von einander unterscheiden; denn alles Schöne wird gewiß, auf einen niedern oder höhern Zweck bezogen, zweckmäßig seyn, aber nicht alles Zweckmäßige als schön betrachtet werden können, schon darum nicht, weil es Zwecke giebt, welche die Vernunft nicht anerkennt. Ein Mordinstrument, ein Diebschlüssel und viele andere solche Dinge können sehr zweckmäßig seyn, sind aber eben darum nicht schön. Auf Dinge aber, welche einem löblichen Zwecke dienen, und vom Verstande anerkannten Bedürfnissen abhelfen, wie z. B. Hausgeräth, kann und soll mittelbar auch Schönheit bezogen werden. Sie erhalten dadurch einen höhern, als blos den nach Geld zu schätzenden Werth. Da aber ihr ganzes Wesen sich nach Zwecken richtet, so werden sie um so schöner seyn, je zweckmäßiger sie sind. Ein verzierter Stuhl, auf dem man unbequem, oder unsicher sitzt, ein Tisch von kostbarem Holz, oder Marmor, dem es an Festigkeit mangelt, ein bronzener Leuchter, der so gearbeitet wäre, daß der Schmuck daran Schatten wirft und die Ver-

breitung des Lichts hinderte, würden unzweckmäßig, vernunftwidrig und darum nicht schön seyn. Der sicherste Weg, um für nützliche Dinge eine zweckmäßige und schöne Form zu finden, ist der, auf die Natur zu sehen, durch welche Mittel diese ähnliche Zwecke erreicht, und zugleich bietet sie dem Künstler in diesen Vorbildern die schönsten Verzierungen zu Geräthschaften des Hauses dar. So z. B. sind Muscheln Muster für allerhand flache Gefäße, die Kelche der Blumen, welche den Thau auffangen für solche, welche Flüssigkeiten fassen sollen, und die Formen von saftigen Früchten für andere, in welchen man Flüssigkeiten aufbewahren will. Auch kann der Künstler darauf achten, welcher Dinge der Mensch, dem noch keine künstlichen Mittel zur Erreichung seiner Zwecke zu Gebote stehen, sich bedient und welche ihm hiezu die Natur zunächst darreicht. Es werden dies gewiß die seyn, welche auf dem kürzesten Wege den Zweck erfüllen. Vieles, wozu nur die Natur das Schema giebt, mag der Künstler weiter ausbilden. So z. B. formten die Alten oft ihre Leuchter nach Rohrstäben. Man kann sehr leicht, da das Rohr innen hohl ist, ein

Licht darauf anbringen und die Glieder des Rohres, wo eins aus dem andern hervor geschossen ist, gaben zu einer sehr zweckmäßigen Vorrichtung Anlaß, die Leuchter so einzurichten, daß man sie auseinander ziehen und in einander schieben konnte, je nachdem man wollte, daß sie höher oder niedriger seyn sollten. Blätter gaben die Vorbilder zu Schüsseln u. s. w. Auf diese Weise ist der Kunst- oder Schönheitsinn Rathgeber für das häusliche Leben.

Denken Sie sich nun eine häusliche Einrichtung, welche mit Sinn für Zweckmäßigkeit und Schönheit, also mit Kunstsinn durchgeführt wäre, oder vielmehr, blicken Sie auf die des Schlosses Ihres Herrn Vaters, der so weit als möglich Alles mit Sinn angeordnet hat, und Sie bemerken gewiß, daß dies einen veredelnden Einfluß auf Alle hat, welche einige Zeit sich in solchen schönen Umgebungen befinden. Unwillkürlich stimmen wir uns nach dem Charakter der Dinge, die uns äußerlich umgeben und gestalten diese wieder nach unserm Sinne.

Beobachten Sie die, denen es vergönnt ist, einige Zeit bei Ihnen zu verweilen, und bemerken Sie dieser Personen Betragen in andern Häusern, ob es nicht oft ganz andere Leute zu seyn scheinen. Dieselben, welche bei Ihnen bequem, heiter und anständig sich zeigen, werden bei Andern unbeholfen, langweilig und nachlässig erscheinen, und so günstig schon die Persönlichkeit des Grafen, Ihres Vaters, auf Jeden wirkt, der das Glück hat, sich in seiner Nähe zu befinden, so zeigt Jedem doch gleich auch der Schauplatz, den er in Ihres Vaters Haus betritt, die Rolle, die er ergreifen muß, welche bald durch Uebung zur Veredlung des Charakters wird. Wie roh müßte der seyn, welcher in Gegenwart von edlen, gesitteten Personen eine Unschicklichkeit beginge, und wie niedrig der, welcher in einer Sammlung auserlesener Kunstwerke einen unedlen Gedanken in sich könnte aufkommen lassen! Der Schönheitsinn und die Kunst dienen nicht nur zur Veredlung des Lebens, sondern auch zur Erhöhung des Lebensgenusses.

Es ist wol keinem Zweifel mehr unterworfen,

daß der Höhergebildete, der nothwendig auch mehrere und höhere Bedürfnisse hat, als der ungebildete, aber nicht rohe Mensch, auch durch den größern Kreis von Genüssen der Glücklichere ist; denn die Zeit de l'homme de la nature, wo man hierüber ungewiß war, ist glücklicher Weise vorüber. Der Einwand ist nicht zu fürchten, daß dem Gebildeten mehr Misfälliges, als Erfreuliches, in der Welt begegnet; denn erstens hängen ja die höhern Genüsse nicht von äußern Anlässen, sondern von der innern Bildung selbst ab; und sodann ist jene Behauptung auch nicht wahr, daß es mehr Häßliches, als Schönes giebt. Wenn wir genußfähig und durch Bildung für das Schöne empfänglich sind, so werden wir finden, daß das Gute und Schöne in der Welt dem Schlimmen und Häßlichen wenigstens die Wage hält und ausgezeichnet Häßliches ist in der Natur eine wenigstens eben so große Seltenheit, als ausgezeichnete Schönheit.

Ich kann mir es nicht versagen, Ihnen eine Anekdote mitzutheilen, welche dies deutlich macht.

Der Maler Guercino, dessen Schönheitsinn nicht entwickelt worden war, konnte nicht begreifen, wie Guido so schöne Köpfe malen konnte und glaubte, daß er eine schöne Person gefunden hätte, die ihm zum Vorbild diene. Guercino bat einen Beschützer der Künstler, der sein und Guido's Freund war, diesen auszuforschen, wo er das Modell hätte. Der Kunstfreund befragte hierüber den Künstler, welchem das Schöne in so hohem Grade gelang und — Guido versicherte, daß der Künstler das Schöne überall finden könne, wenn hiezu die Fähigkeit in ihm liege. Guercino's Gönner hielt dies für eine Ausrede und verbarg seine Unzufriedenheit darüber nicht, daß Guido ihm sein Geheimniß nicht entdecken wollte. Dieser, um den Kunstfreund von der Wahrheit seiner Aussage zu überzeugen, ging ans Fenster, rief den Ersten, der eben vorüber ging, welches ein Lastträger war, zu sich und entwarf sogleich nach dem Kopfe dieses Menschen ein Engelsgesicht. Indem Guido dem Staunenden ein Geschenk mit dieser schönen Zeichnung machte, sagte er zu ihm: Versichern Sie den Guercino, daß es nur darauf ankommt, das

Schöne zu erkennen, um es in der Natur überall zu finden.

Außerdem eröffnet dem Kunstsinnigen aber auch das ein weites Feld des Genusses auf alles, was ihn umgiebt, eine verschönernde Thätigkeit anzuwenden und der Kunst Einfluß auf jedes, was in seinem Bereiche liegt, zu verschaffen.

Nicht nur auf Haus, Hof und Garten beschränkt der sinnige Mensch seine ordnende, verschönernde Thätigkeit, die Kunst ist ihm Rathgeberin für Alles und er verbreitet sie über Feld, Wiese und Wald. Es ist nichts Lächerlicheres, als die sogenannten englischen Anlagen, wo die Wege gezogen sind, als wäre man einem Betrunkenen nachgegangen; wo über stehende Kanäle hohe Bogenbrücken gespannt werden und wo man Modelle von Gebäuden aus allen Himmelstrichen und Zeitaltern nicht weit von einander findet, als hätte man die Absicht gehabt, nur das Unzweckmäßigste, was sich für Oertlichkeit erfinden ließ, auszuführen. Dahingegen ist es höchst erfreulich, zu sehn, wenn der Eigenthümer großer Besitzungen mit den landwirth-

schaftlichen Anordnungen Sinn für Schönheit der Natur zu verbinden weiß.

Der zunächst am Hause gelegene Garten muß immer eine geometrische Grundlage haben; denn Niemand möchte wol gern aus einem Wohnhaus in eine Wildnis treten, und was der Mensch ordnet, bekommt eine geregelte Form.

Geräumige und lange Alleen bezeichnen die verständige Eintheilung des Gartens und harmoniren mit der Architektur des Gebäudes, an welches jener sich anschließt. Wäre der Gartenraum so beschränkt, daß ein gerader Weg an eine Kegelbahn erinnern würde, so wählt der Sinnvolle gebogene Linien, aber nicht zufällig umherirrende, wie in englischen Anlagen, sondern solche, welche eine Regel bestimmt: die Wege werden ein Rundtheil, oder Oval umkreisen, welches geregelte Formen sind, auf denen das Auge gern verweilt.

Wo des Menschen strenger Wille über die Natur aufhört, und der Garten in Wiese, Busch und Feld übergeht, wird der sinnvolle Besitzer von Län-

dereien noch Vortheile für den Genuß des Schönen den anmuthigen Zufälligkeiten abzulauschen wissen, indem er sich von ihnen leiten läßt. Er wird die Wege ebenen, Anhöhen umgehen, oder sanft hinanführen, einen ausgezeichneten Baum schonen und ihm ausweichen, oder zum Schatten für eine Bank benützen; und dann haben die Biegungen der Wege einen verständigen Grund. An Orten, wo sich eine schöne Aussicht öffnet, mag ein bequemer Ruheplatz zum Verweilen einladen; an einem Weiher, entfernt vom Wohngebäude, durch eine Fischerhütte, wobei der Erbauer der Phantasie freieres Spiel gewähren kann, ein Schutz vor Regen und Sturm bereitet seyn; in den Waldungen wird der Eigenthümer seinen Förstern einfache, aber für ihr Amt passende Wohnungen bauen und überall nur das Zweckmäßige, auf eine anmuthige Weise ausführen und das Nützliche mit dem Schönen verbinden.

Als ein Muster solcher sinnvollen Benutzung der Schönheiten, welche die Natur darbietet, kann ich Ihnen die Besitzungen des Fürsten Clari anfüh-

ren und jenes kleine Thal, welches von Weimar nach Bellvedere führt.

Eine solche von Schönheitsinn geleitete Thätigkeit, durch welche der Mensch Alles um sich vervollkommt und einen ihm durch Erbrecht zugefallnen Besitz erst zu seinem wahren Eigenthum macht, ist eine Verschönerung des Lebens selbst.

Aber nicht allein, daß die Kunst das Leben veredelt und dessen Genuß verschönert, sie ist auch eine treue Freundin in der Noth. Mögen Sie nie die Erfahrung machen, theurer Graf! allein es giebt Zeiten im Leben vieler Menschen, wo ein Licht der Freude nach dem andern erlischt, wie beim **miserere mei, Domine!** in der Sixtinischen Capelle, und er zuletzt im Dunkeln sich allein fühlt; wo ein ungeheurer Verlust eine Leere im Gemüth zurückläßt, welche die Verzweiflung einnehmen würde, wenn sie nichts Anderes ausfüllte — und nichts vermag dies tröstender, als die Kunst. Da ihr Genuß mit Thätigkeit verbunden ist, so wirkt sie schon als Gegenkraft und verdrängt den Kummer. Dann aber erhebt sie über die Realität

der Dinge; denn sie ist ja Erkenntnis und Bestimmung der Objecte aus Vernunftforderungen. Haben wir dem Leben eine höhre, ästhetische Seite, als die blos wirkliche, abgewonnen, so haben wir auch jeden Schmerz entwaffnet; denn er ist es dann nicht mehr, der uns beherrscht: wir lenken ihn nach unserm Willen. Wenn Thränen fließen, sagt man, lindre sich der Schmerz, und wenn der Dichter die tiefen Leiden seiner Seele in einem Liede klagt, des Musikers Kummer in Trauertönen sich ergießt und tiefen Gram der Bildner im Bilde niederlegt, so ist aus dem Gemüth der Schmerz in ein Object übergegangen, er ist kein innrer mehr, die Seele ist von ihm befreit und lächelt ihn im Werk der Kunst mit Rührung an. So sind die größten Meisterwerke in tragischem und rührendem Charakter entstanden und die kunsterfüllten Gemüther gerettet worden. Auf diese Weise hat sich Goethe durch Werthers Leiden aus finstrer Schwermuth befreit, Raffael durch die Grablegung von tiefer Trauer über den Verlust seiner geliebten Aeltern wieder aufgerichtet, Bronzino Allori von verzehrendem Schmerze durch das Bild der Judith ge-

rettet, in welcher er die treulose Geliebte, die ihn aufzuopfern vermochte, in ihrer ganzen furchtbar schönen Herrlichkeit darstellt und sie im Werke seiner Kunst anschaute. Ja, einer meiner Freunde, dessen Gewissen schwer belastet war, schrieb ein Trauerspiel, vielleicht das grausenhafteste von allen, welches einen so ungeheuren Eindruck machte, daß die dramatische Poesie selbst dadurch für lange Zeit eine schiefe Richtung nahm, und als er es niedergeschrieben, war es ihm, als wäre ein schwerer Traum von ihm gewichen.

Wem auch nicht verliehen ist, selbst zu produciren, wird schon an der Kunst eine Trösterin finden, wenn er nur vermag, sich in eine productive innere Thätigkeit zu versetzen, was schon beim ernsten sich hingebenden Genusse von Kunstwerken geschieht. Freilich muß man da nicht blos von früh bis Abends Gallerien durchlaufen, oder Opern und Concerte besuchen, oder eine Leihbibliothek von Romanen und Gedichten auslesen; zu einem ernsten und selbstthätigen Genießen gehört, daß wir den Bildungsproceß des Kunstwerks rückwärts

durchlaufen und es in uns auf die Anschauung zurückführen; jedoch muß wie im Gemüthe des darstellenden; Künstlers, so auch in dem des beschauenden Genießenden, Darstellung und Idee zugleich erkannt werden, nur daß im Künstler die Darstellung aus der Idee und im Beschauer des Kunstwerks die Idee aus der Darstellung hervorgeht.

Als treue Lebensgefährtin dient und bewährt sich auch die Kunst dem Menschen in den Jahren, wo alle andre Freuden von ihm weichen und er nur ein Schaugast an der reichen Tafel sinnlicher Genüsse ist. Wie verödet ist das Leben dessen, der nur an den Dingen sich erfreut, weil sie auf seine Sinne Eindruck machen, ohne von diesen Eindrücken höher aufzusteigen, wo sie zu Ideen geläutert werden!

Wem das Reizende keinen Genuß mehr gestattet, dem gewährt das Schöne noch Freude, wenn er durch den Umgang mit der Kunst sich Empfänglichkeit dafür erworben hat. Ich kenne meh-

rere liebenswürdige Greise, deren Alter einer genußreichen Jugend gleichkommt und zwar dadurch, daß sie früh ihren Geist zu den Freuden der Kunst ausgebildet haben.

Um nicht den Verdacht eines Schmeichlers auf mich zu laden, so will ich Ihnen keine Lebenden als Beispiele anführen, sondern einen nun verewigten Kunstfreund und Beschützer, den ich das Glück gehabt habe, persönlich kennen zu lernen.

Der Graf Lamberg in Wien, welcher seine reiche Sammlung von Vasen und treffliche Gemäldegallerie Kunstinstituten durch testamentarische Verfügung hinterließ und so noch im Tode als wahrer Freund der Künste sich bewährte, erfreute sich und Andere bis in sein hohes Alter durch die Werke der Kunst. Es war nicht nur eine Freude, seine Kunstsammlungen zu sehen, sondern auch ihn unter den Kunstwerken und die Liebe, Thätigkeit und Kraft des Gemüths zu beobachten, mit welcher sich der edle Greis über alles Schöne freute.

Noch erinnre ich Sie an eine Periode meines

Lebens, während welcher ich ungeheure physische Schmerzen zu tragen hatte. Die langen Stunden großer Leiden versüßte mir da oft meine Kunstliebhaberei. Ich ließ an meinem Lager aus meiner Sammlung ein Bild nach dem andern aufstellen und erfreute mich an ihnen — und dieß war ein Genuß, den mir kein Arzt widerrathen konnte.

Aber vermag nicht die Religion dies Alles auch und noch in weit höhrem Grade? werden Sie vielleicht fragen. Allerdings — allein erinnern Sie sich, daß Sie selbst die Frage aufwarfen: ob die Kunst zu bestimmten Zwecken brauchbar sei und einen Nutzen haben könne? mich also veranlaßten, von der Nützlichkeit der Kunst zu sprechen, obwol, wie ich gleich Eingangs bemerkte, wir die Kunst um keines Zwecks und Nutzens willen, sondern an sich lieben sollen.

Gewiß vermag die Religion diese Wohlthaten dem Glücklichen und dem Leidenden auch zu gewähren, welche die Kunst leisten kann. Warum sollten wir aber deshalb die Dienste, welche die treue Freundin, die Kunst, darbietet, verschmähen? Auch

haben wir ja gesehen, daß Kunst und Religion Hand in Hand gehen und in gewissem Sinne nach einem Ziele, dem Erkennen des Göttlichen, streben, die Religion im Innern des Gemüths und die Kunst in der Sinnenwelt.

Fünf und zwanzigster Brief.

Du hast mich durch die Nachricht, daß Du mit Deinen Zöglingen in den nächsten Tagen schon die Reise hierher antreten wirst, auf das Erfreulichste überrascht. Ich erwarte den Augenblick des Wiedersehens mit wahrer Sehnsucht und freue mich nun recht innig darüber, daß unser Briefwechsel meinen Freunden eine Vorbereitung zu dieser Reise geworden ist. Hier wird Dir Vieles anders erscheinen, als Du Dir es gedacht und Menschen, wie der kleine Doctor O...., die Italien nie gesehen haben und denen die Kunst nur ein Spaß ist, es vorstellten.

Gewiß, mein theurer Freund, hat der kleine Schöngeist wieder auf Deinen letzten Brief Einfluß gehabt, und Dir vor der Reise bange und die Kunst verdächtig gemacht. Dieser Mensch ist im Stande, sich über ein Schauspiel zu freuen, welches darauf an-

gelegt ist, das Gemüth zu empören, weil die Bosheit darin in der Qual armer wehrloser Wesen sich ganz erschöpft. Er ist im Stande, einen unzüchtigen Spaß, oder auf Verführung ausgehenden Dichterling zu belachen, ist im Stande, einer alten vornehmen Coquette die Cour zu machen und sagt zu einer nackten Statue: Pfui! wie unverständig! —

Nur Menschen, die eine verdorbene Phantasie haben, welche den Misbrauch der Natur und Kunst kennen und den Lastern ergeben sind, müssen über die reinen Werke der Natur und Kunst erröthen und klagen durch ihre Scham, die mit dem Sündenfalle in die Welt kam, sich ihrer Sündhaftigkeit an. Hat nicht Alles, was in der Natur ist, den reinen Zweck der Erfüllung seines Daseyns? und kann dieser wol tadelswerth seyn, da er von der höchsten Weisheit eingesetzt ward? Kann ein Kunstwerk, welches eine Idee, das Erzeugnis der Vernunft, vergegenwärtigt, wol unsittlich seyn und ist es wol überhaupt der Moral unterworfen? —

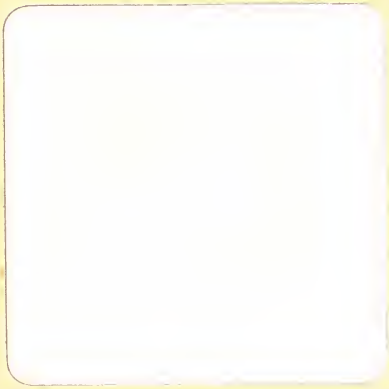
Die Kunst ist rein, wie die Engel, welche Gottes Angesicht schauen; denn sie ist nur Anschaun

des Schönen, also des Vernunftgemäßen im Realen. Die Kunst hat mit keinem Willen etwas zu thun, sie ist Nothwendigkeit, strenge Folge des innen Angeschauten und gehört daher gar nicht vor den Richterstuhl der Moral, welche es mit Gesinnungen und der freien Wahl vom Guten und Bösen zu thun hat.

Es ist übrigens eine ganz andere Frage, welcher Gebrauch von der Kunst in einem einzelnen Falle gemacht wird, und diese Anwendung der Kunst ist allerdings dem moralischen Urtheil unterworfen, geht aber der Anwendung und dem, der einen Gebrauch zu einem außer dem Bereich der Kunst liegenden Zwecke von ihr gemacht hat, allein etwas an. Ich begreife daher nicht, wie Du die Kunst vor das Gericht der Sittlichkeit stellen, solche Fragen an mich richten und ein Bedenken hegen konntest, Deine wackern Zöglinge in die Museen zu führen. Es ist mir lieb, daß Du diese Bedenklichkeiten überwunden hast. Du wirst sie völlig hier überwinden lernen. Komm nur bald! Denn da ich Dir und Deinen liebenswürdigen Freun-

den das, was mir das Wichtigste schien, geschrieben habe und also der Faden angesponnen ist, so freue ich mich, ihn im Gespräche wieder anzuknüpfen und die Beweise dazu durch die Werke der Kunst selbst geben zu können', denn am Ende überzeugt doch allein die mündliche Mittheilung und die Anschauung.

Verzeichniß einiger sinnentstellender Druckfehler.

S. IV Z. 16 statt bei der Richtung lies beider Richtungen.
— 31 in der Note statt 4 l. 5.
— 64 Z. 18 st. gestattet l. gestaltet.
— 82 — 2 st. unmittelbar l. mittelbar.
— 108 — 18 st. interessirtem l. uninteressirtem.
— 125 — 3 st. erhaben l. schön.
— 125 — 4 fehlt nach erkennen das Wort erhaben.
— 129 — 10 st. gemessenes l. genossenes.
— 129 — 17 ist zu lesen: Von welchen sich, die Aermsten!
— 236 Note 28 st. der die Kritik l. da die Kritik.
— 265 Z. 6 st. Vorstehenden l. Verstehenden.
— 345 — 22 st. bei der Kunst l. beider Künste.
— 373 — 3 bleibt zwischen darstellenden; Künstler, das Semikolon weg.

6a/39 : k.-